This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

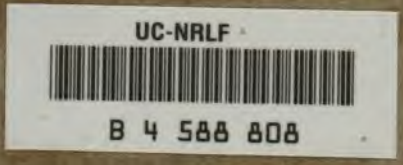
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

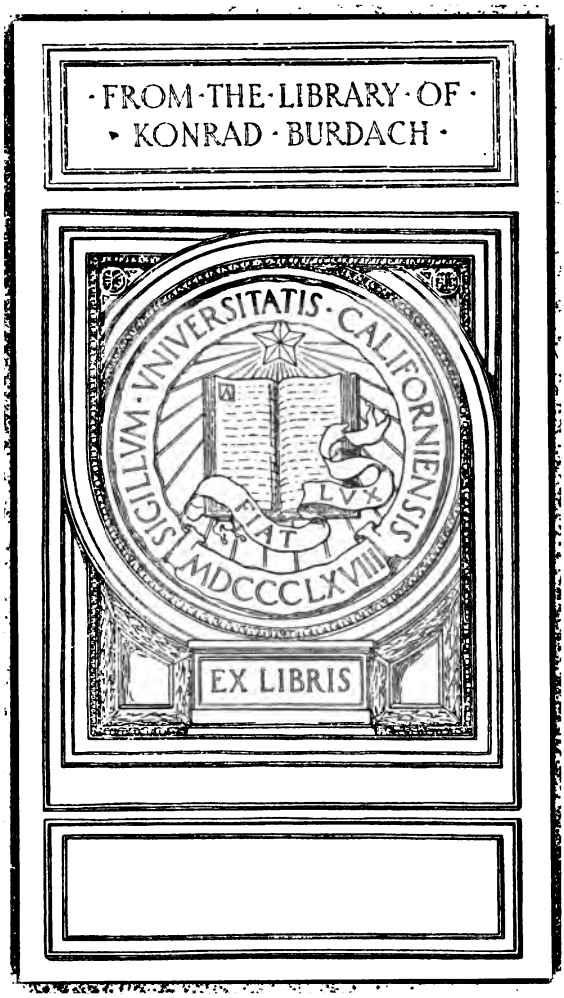
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
6886
N9
R39




·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·KONRAD·BURDACH·
SIGILLVM·VNIVERSITATIS·CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Berühmte Kunststätten Nr. 6

P. J. Rée

Nürnberg

Mit 163 Abbildungen

Leipzig
E. A. Seemann
Berlin

Berühmte Kunststätten

No. 5

Nürnberg

Nürnberg

Entwickelung seiner Kunst bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts

von

Paul Johannes Rée

Adlerwappen vom Ostgiebel des alten Rathausbaues

Leipzig und Berlin
Verlag von E. A. Seemann
1900.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig.

N6586
N9R39

Meiner lieben Mutter

und dem

Andenken meines lieben Vaters

gewidmet.

M318775

Abb. 1. Blick auf die Stadt mit der Burg vom Turm der Lorenzkirche aus. (S. 4.)
Phot. von F. Schmidt.

„Wie friedsam treuer Sitten
getrost in That und Werk
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg."

Wer durch die krummlinigen Straßen Nürnbergs wandert und die Sprache versteht, welche die Häuser mit ihren altersgrauen Mauern und den rotleuchtenden hohen Ziegeldächern reden; wen es ergreift beim Anblick der auf stolzer Höhe breit hingelagerten Burg mit ihren Türmen und den Befestigungswerken, die sich von hier aus als turmreicher Mauergürtel um die ganze Stadt ziehen; und wer dann innerhalb dieses Rahmens die malerischen Reste der älteren Befestigung schaut und die Kirchen, Kirchlein und Kapellen, das Rathaus und die Märkte und Plätze mit ihren Brunnen und Brünnlein, dem ist zu mute, als blätterte er in den Seiten einer mit kräftigen Lettern gedruckten und mit markigen Holzschnitten ausgestatteten alten Chronik.

Auch ohne sich in den Inhalt eines solchen Folianten zu versenken und den Berichten des Chronisten zu folgen, kann es uns reizen, Seite für Seite umzublättern, weil alles dazu angethan ist, uns zu fesseln und zu erfreuen: das kräftige Papier, die charaktervolle Form der Typen, der energische Zug der Illustrationen, das intensive Schwarz des Druckes und die ungebrochene Kraft, mit der das Rot der Initialen herausleuchtet. Man spürt, daß hier ein ursprünglicher, gesunder Geschmack gewaltet hat, dem alles Unnatürliche und Gekünstelte fremd ist, und es ist als ginge ein Strom von Kraft auf uns über, der uns wachsen und er-

ſtarken macht. Und dieſe Empfindung wächſt, wenn nun das Buch ſeinen Inhalt enthüllt und farbenfrohe Bilder aus der deutſchen Vergangenheit vor uns aufſteigen läßt. Glückliche Stunden, da ſo der Geiſt der Geſchichte an uns herantritt und uns teilnehmen läßt an den Thaten, die vor Jahrhunderten ein glaubensſtarkes und ſeiner Kraft bewußtes Volk vollbracht hat, glücklich die Stätte, die ſich rühmen kann, das reinſte und treueſte Spiegelbild jenes Geiſtes zu ſein, der Deutſchland groß und ſtark gemacht hat, und wo dem Deutſchen auf Schritt und Tritt die mahnenden Worte an das Ohr tönen:

Ans Vaterland, ans teure ſchließ dich an,
Das halte feſt mit deinem ganzen Herzen,
Hier ſind die ſtarken Wurzeln deiner Kraft.

Ein Jahrhundert iſt es her, da iſt den Deutſchen der Sinn für die charaktervolle Schönheit Nürnbergs aufgegangen. Das 18. Jahrhundert wollte nichts davon wiſſen. Eine Zeit, in der an die Stelle jener maſſiven Folianten zierlich in Saffian gebundene, mit Goldſchnitt verzierte und mit ſauberen Kupfern anmutig ausgeſtattete Bändchen getreten waren, konnte keinen Geſchmack haben an den künſtleriſchen Zeugen des Mittelalters und der deutſchen Renaiſſance. Was war ihr auch Deutſchland? Jagten doch, durchtränkt von weltbürgerlichen Ideen, damals die Beſten dem Traumbilde einer allgemeinen Völkerverbrüderung nach. In der Kunſt hatte ſich im Laufe des 16. Jahrhunderts das Nationale vollſtändig verflüchtigt. Dem übermächtigen Einfluß Italiens, der dem deutſchen Barockſtil das impoſante Gepräge verlieh, war ſeit den Tagen Ludwigs XIV. der franzöſiſche Geſchmack gefolgt, und als dann der holde Leichtſinn der Zeit, der in dem lieblichen Rokoko ſeinen entzückenden Ausdruck fand, vorbei war, und die große Ernüchterung kam, da war es die griechiſche Kunſt, an die man ſich klammerte, bei der man Hilfe ſuchte und die man in allen Fragen des Geſchmacks zur abſoluten Regel und Richtſchnur machte. Was konnte eine ſolche Zeit an Nürnberg finden? Sprach es doch in ſeiner ganzen Erſcheinung allem Hohn, was damals der Schönheitskanon billigte. Wunderlich genug nimmt es ſich freilich aus, wenn Mozart im Jahre 1790 über Nürnberg keine andere Tagebuchbemerkung macht, als daß es eine häßliche Stadt ſei und daß er hier gefrühſtückt habe, oder wenn ein ſächſiſcher Pfarrer in jenen Tagen nur von finſteren Gaſſen, geſchmacklos bemalten Häuſern, widerſinnig angelegten Gebäuden, entſetzlich aufgetürmten Steinmaſſen redet und, nachdem er die Kühnheit und Sonderbarkeit der gotiſchen Bauten hervorgehoben hat, die Bemerkung hinzuſetzt: „aber einen angenehmen Eindruck machte es mir nirgends.“[1]) Wunderlich klingen ſolche Urteile, aber wunder können ſie uns nicht nehmen, wenn wir daran denken, daß man damals alles durch die Brille der antiken Kunſt ſah und unmöglich etwas gelten laſſen konnte, was dieſer in dem Maße widerſprach wie der Anblick des alten Nürnberg. Zwar war ſchon im Jahre 1772 beim Anblick des Straßburger Münſters in dem jungen Goethe eine Ahnung von der Größe, Macht und Tiefe der deutſchen Kunſt aufgegangen, ſo daß er mit eindringlichen Worten vor der Verwendung antiker Bauformen warnt und im Hinblick auf die mit der Fremde liebäugelnden manierierten und unnatürlichen Maler ſeiner Zeit begeiſtert ausruft: „Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anſpötteln,

deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener." Solche gesunden Anschauungen aber waren nur vereinzelt und hielten auch bei Goethe nicht stand. Aus dem begeisterten Lobredner Meister Erwins wird später ein glühender Verehrer des Klassizisten Palladio, und als er auf seiner Romfahrt durch Regensburg kommt, hat er für die majestätische Schönheit des Domes kein Wort der Bewunderung. Es mußten erst große nationale Thaten geschehen, bevor der Geist der Romantik zu seinem

Abb. 2. Der Heidenturm an der Kaiserburg. (S. 7.)
Phot. von F. Schmidt.

Rechte gelangte, der aus jenen Werken des jungen Goethe spricht, und der im Jahre 1797 Wackenroder in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders beim Anblick Nürnbergs die von warmer Liebe zur mittelalterlichen Kunst zeugenden Worte sprechen läßt: „Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen." Erst unter dem Drucke der napoleonischen Weltherrschaft erwachte Deutschland wieder zu einem nationalen Leben. Freudig begrüßt es die im heiligen Kriege wiedergewonnene freie Erde

und mit inbrünstiger Liebe wird ergriffen, was dieser entsprossen ist. Man versteht wieder das geheimnisvolle Rauschen der Eichen- und Buchenwälder, und gedenkt dabei uralter Märchen und Sagen. Man durchforscht die Vergangenheit und staunt über die ungeahnte Pracht und Herrlichkeit der Bilder, die man hier erblickt. Man durchwandert das Land und freut sich an allem, was als stummer und doch so beredter Zeuge einer großen Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt. Die marmornen Tempel und Hallen Griechenlands und die Riesenbauten Roms müssen nun zurücktreten vor den künstlerischen Schöpfungen des Mittelalters. Man schwärmt für gotische Kirchen mit hohen, bunten Spitzbogenfenstern und kunstvoll gestützten Gewölben, die vom Klange der Orgel widerhallen, man begeistert sich an alten Ritterburgen und hat seine besondere Freude an dem malerischen Gewinkel der alten Städte, denen ein gesundes, von echter deutscher Gesinnung erfülltes und in den Künsten wohl bewandertes Bürgertum das markante und unauslöschliche Gepräge verliehen hat.

Da konnte es nicht fehlen, daß Nürnberg, das Idealbild einer deutschen Stadt, die alles, was man mit der Vorstellung einer solchen verband, auf das wunderbarste in sich vereinigte, wieder entdeckt wurde. Um so mehr war ihr Anblick dazu angethan, jeden mit Bewunderung für die Thaten deutschen Kunstfleißes zu erfüllen, als die Stadt von der Natur mit wenig Reizen begabt, in sandiger Ebene und an einem unscheinbaren Flüßchen gelegen, ihre charaktervolle Schönheit allein dem Fleiße und der Tüchtigkeit ihrer Bewohner zu verdanken hat. Das hatte auch Kaiser Friedrich II. anerkannt, der ihr im Jahre 1219 einen wichtigen Freibrief ausgestellt und besondere Privilegien bewilligt hat, weil sie „weder Weinberge noch Schiffahrt besitzt und auf einem sehr harten Boden gelegen ist".

Man fühlte, daß hier der Genius der deutschen Kunst eine Stätte hatte, und es schien einem kein Zufall, daß Dürer, der größte und deutscheste Meister deutscher Kunst, gerade in Nürnberg geboren ist. Jubelnd sang in jenen Tagen Max von Schenkendorf seine, seitdem unzählige Male wiederholten Worte von der der edlen Künste vollen Stadt, die zu nennen sei

Wenn einer Deutschland kennen
Und Deutschland lieben soll.

Zwar sind auch andere deutsche Städte von der Kunst in besonderer Weise ausgezeichnet worden. Wir müssen durch die sächsischen Lande wandern und den Rhein und die Donau hinunter fahren, um die monumentalsten und edelsten Schöpfungen unserer kirchlichen Baukunst kennen zu lernen, aus dem Grün des Thüringer Waldes grüßt uns die stattlichste der deutschen Burgen, und unser prächtigstes Schloß spiegelt sich in den Fluten des Neckar. Aber nirgends fühlen wir uns so unmittelbar von dem Hauche deutscher Kunst angeweht wie in Nürnberg.

Merkwürdig, Jahrhunderte haben an Nürnberg gebaut, jedes in seiner Weise, jedes charaktervoll in den seinem Wesen entsprechenden Formen, aber sie fügten die Teile so harmonisch aneinander und schufen alle mit so warmem Gefühl und voller Kraft, daß das Ganze einen einheitlichen Eindruck ausübt (Abb. 1). Die Geschlechter haben gewechselt und mit ihnen der Geschmack und das künstlerische Vermögen, aber der Geist, der an Nürnberg baute, hat darüber gewacht, daß die Einheit

des künstlerischen Charakters nicht gestört wurde, bis das 19. Jahrhundert kam und mit seinen Kulturelementen die schöne Harmonie aufhob. Die Stillosigkeit, die das Kennzeichen unserer heutigen Kultur ist, wird doppelt empfunden in einer Stadt, die ihre wunderbare Physiognomie dem ungebrochenen Stilgefühl der Vergangenheit verdankt hat, und ich glaube, daß jeder, dem es die Schönheit des alten Nürnberg angethan hat, mitfühlen wird, was Bierbaum seinen Pankratius Graunzer aus Nürnberg schreiben läßt:

„In alten Städten, wo deutsches Wesen einmal reich lebendig gewesen ist, sehen wir mit Staunen, was für Kerls unsere Vorfahren gewesen sind, und was für einen

Abb. 3. Fünfeckiger Turm, Kaiserstallung und Luginsland. (S. 7 ff.)
Phot. von F. Schmidt.

Abrutsch wir gemacht haben, wir, die wir mehr als die Deutschen irgend einer anderen Zeit das Wort deutsch im Munde führen. Mauldeutsch sind wir, nicht herzdeutsch.

Nirgends aber wird uns der nationale Abrutsch so deutlich, wie in Nürnberg, nirgends anderswo weitet sich so dein Herz im Stolzgefühle, einer großen Nation, wenn auch nur als verkrüppelter Enkel, anzugehören, wie hier. Aber die Scham ist der Schatten, den dieser Stolz wirft, und ein Schubiack wäre, wer in diesem Schatten ruhen wollte.

Darum hat ein Aufenthalt in dieser alten, herrlichen Burgstadt deutscher Großart etwas Aufpeitschendes, so angenehm er uns auch mit Träumen umgiebt und so wohl er es uns in diesem Träumen sein läßt.

Wir müssen wieder auf eine solche Volkshöhe, wie es die war, auf der eine solche Kunst, ein solches Leben, eine solche Stärke, Echtheit und Klarheit gedieh.

Das war deutsche Kultur, das war Wohnen in deutschem Geiste, das war deutsches Leben.

Diese Leute, die das hinterlassen haben, waren nicht schneidig, die waren mannhaft, aber fein dabei, ganze, freie, schaffende Menschen, ihrer selbst bewußt, Herren aus eigener Art, Herren auf eigenen Wegen, Kerls mit Gesichtern, nicht Puppen mit Larven.

Jeder Erkersäulenknauf hier spricht, wo im Neudeutschen ganze Straßen nur eine geschwollene Phrase sind."

Abb. 4. Burgansicht vom Vestnerthorgraben aus. (S. 10.)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 5. Blick auf die Burg vom Turm der Sebalduskirche aus. (S. 8.)
Phot. von F. Schmidt.

Nürnberg[2]) gehört nicht, wie das von den Römern gegründete Regensburg, „die mittelalterliche Kunsthauptstadt Bayerns", zu den älteren deutschen Städten. Weder die Römer noch Karl der Große haben zu ihm den Grund gelegt, wenn auch die Sage beide mit der Stadt in Zusammenhang gebracht hat. Lange galt der unter dem Namen Heidenturm (Abb. 2) bekannte romanische Margaretenturm der Burg[3]), der in seinen beiden Stockwerken die Apsiden der zur Kaiserburg gehörenden Doppelkapelle enthält, als ein der Diana und dem Herkules geweihtes Heiligtum, noch im vorigen Jahrhundert glaubte man daran und hielt an der Ansicht fest, daß die beiden verwitterten Gestalten an der Ostseite des Turmes, die nach der ansprechenden Vermutung Mummenhoffs Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde darstellen, Bildnisse des Herkules und seines fabelhaften Sohnes Noricus seien und daß man in den kauernden Tiergestalten, die in Wirklichkeit Löwen sind, die Hundemeute der Diana zu erblicken habe. Der Name Noricus bot zugleich eine bequeme Handhabe zur Ableitung des Namens Nürnberg, die den sinnreichsten Vermutungen zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht feststeht, wenn auch die Ableitungen von Nurung = Rodung oder von Nurberg = Steinberg viel für sich haben. Die Aufgabe, als Stützpunkt zu dienen, um den römischen Ursprung Nürnbergs zu erweisen, ging in unserem Jahrhundert von jenem Heidenturm auf den schon im Mittelalter als „Altnürnberg" bezeichneten fünfeckigen Turm (Abb. 3) über, den man für einen römischen Wartturm ausgab. Berichteten doch die alten Chronisten, daß Tiberius Claudius Nero, der nachmalige Kaiser Tiberius, i. J. 12 vor Christi Geburt Nürnberg erbaut habe. War es da so unwahrscheinlich, in jenem grauen, aus rauhen Quadern aufgeführten massiven Turm den Rest des Castrums zu erblicken, das jener als festen Stützpunkt römischer Macht hier auf dem nach ihm benannten Neroberge errichtet hatte?

Aber die Geschichte weiß nichts davon, daß die Römer jemals in diese Gegend gekommen sind, und nicht der Name des Feldherrn hat der Stadt ihren Namen gegeben, sondern dieser hat zu der Erzählung von Nero und seinen römischen Heerscharen geführt. Zu einer genauen Datierung bietet der Turm keine Handhabe. Er hat keine auf romanischen Ursprung weisende Rundbogenfriese wie der Heidenturm, sondern zeigt nur derbe Rauhbossenquader und ganz schmale, schlitzartige Lichtöffnungen. Sein oberer Teil ist im späteren Mittelalter zerstört und durch Backsteinmauerwerk ersetzt, ebenso ist der zur Aufstellung von Geschützen bestimmte, zinnengekrönte Mantel, der seinen unteren Teil umgiebt, eine spätere Zuthat. Auffallend ist der zur Abstützung aufgeführte dreieckige Pfeileransatz an der Ostseite, nach dem der in seinem Innern annähernd quadratische Turm als fünfeckiger Turm bezeichnet wird, aber auch daraus läßt sich kein sicherer Schluß für die Datierung ziehen. Nur vermutungsweise läßt sich sagen, daß wir es mit einer Schöpfung jenes Jahrhunderts zu thun haben, in dem Nürnberg aus dem Dunkel der Sage in das helle Licht der Geschichte tritt. Im Jahre 1050 wird Nürnberg zum erstenmale genannt. Von einer ganzen Reihe umliegender Ortschaften ist schon früher die Rede, und wenn uns auch hier der Zufall den Namen Nürnberg verschwiegen haben kann, so spricht doch der Umstand, daß im Jahre 1025 Kaiser Konrad II. in dem benachbarten Mögeldorf sein Lager hielt, stark zu Gunsten der Ansicht, daß damals Nürnberg überhaupt noch nicht bestand. Im Jahre 1050, als Kaiser Heinrich III. hier mit seinen bayerischen Großen über einen Ungarnzug beriet und der Unfreien Sygena einen Freibrief ausstellte, war Nürnberg kaiserliches Gut. Die Sage nennt Kaiser Konrad I. als den Erbauer der Burg. Sollte hier eine Verwechslung mit Konrad II. vorliegen, der gelegentlich seines Aufenthaltes in Mögeldorf auf den Gedanken kam, auf dem inmitten der ausgedehnten, einträglichen Waldungen aufragenden Felsenberg eine Burg zu bauen? Mit Sicherheit läßt sich diese Frage nicht beantworten, denn die Urkunden schweigen und die Burg selbst giebt darüber keinen Aufschluß. Sie hat im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte so große Veränderungen erlitten, daß das Bild ihres ursprünglichen Aussehens vollständig verwischt ist.

Wer die Nürnberger Burg (Abb. 5) zum erstenmale sieht und ohne historisch-kritische Erwägungen einfach künstlerisch auf sich wirken läßt, der wird leicht versucht sein zu glauben, eine im ganzen geplante, einheitliche Schöpfung vor sich zu haben, an welcher alle Teile weise abgewogen und zusammengestimmt sind. In Wahrheit ist aber gerade das Entgegengesetzte der Fall, und es rührt der jedermann ergreifende Eindruck daher, daß hier alle Teile frei und ungezwungen aus den natürlichen Bedürfnissen und ohne künstlerische Nebenabsichten geschaffen worden sind. Während so manches Bauwerk unserer Zeit der künstlerischen Einheit entbehrt, obgleich es nach dem wohlbedachten und wohlüberlegten Entwurf *eines* Meisters gebaut ist, stellt die Nürnberger Burg, an deren Gestaltung mehrere Jahrhunderte teilhaben, eine solche künstlerische Einheit in überraschender Weise dar, ein schlagender Beweis dafür, daß es für die Schönheitsgestaltung nicht so sehr auf die Einheit des historischen Stiles als vielmehr darauf ankommt, daß die dem Wandel der Zeiten nicht unterworfenen Stilgesetze erfüllt sind, welche die

Grundlage alles künstlerischen Schaffens bilden, und welche für uns dieselbe Geltung haben, die sie für die Meister der Antike und der Gotik hatten, während unsere Formensprache naturgemäß eine andere sein muß. Nur wo diese Gesetze

Abb. 6. Kaiserstallung. (S. 11.)
Aus: Nürnberger Motive, herausgeg. von W. Briede.

herrschen, wo aus den natürlichen Daseinsbedingungen heraus mit gesundem Stilgefühl und ohne Rücksicht auf sentimentale Altertümeleien geschaffen wird, entstehen Bauten, die so wie die einzelnen Teile der Burg trotz ihrer verschiedenen Entstehungszeit zusammenstimmen und — was immer das untrüglichste Kennzeichen

einer von guten Prinzipien beherrschten Bauweise ist — mit der landschaftlichen Natur ein geschlossenes Ganze bilden. Gerade hierfür bietet die Nürnberger Burg ein unübertreffliches Beispiel. Weil jeder Teil für sich organisch gebildet und durchgebildet ist, so wirkt auch das Ganze wie ein organisches Naturgebilde, an welchem alle Teile geworden und gewachsen sind. Unvergleichlich ist die Harmonie, zu der sich hier der rötliche Fels, die grauen Mauerwände, das frische Grün der den Graben füllenden und auf den starken Befestigungswerken in üppiger Pracht stehenden Bäume und Büsche und das warme Rot der Ziegeldächer miteinander verbinden (Abb. 4).

Abb. 7. Blick auf die Kaiserburg vom fünfeckigen Turm aus. Vorn die Amtmannswohnung. (S. 12 ff.)
Phot. von F. Schmidt.

Nicht der Zerstörung und den Einflüssen des Alters dankt die Nürnberger Burg ihren malerischen Charakter, sie ist keine malerische Ruine, wie die alten Burgen am Rhein und an der Saale hellem Strande, sondern — und darin liegt ihr vorbildlicher Wert für die Baukunst unserer Zeit — der malerische, bildmäßige Eindruck, den sie hervorruft, ist die ganz ungesuchte und ungewollte Folge ihres natürlichen Wuchses und ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit.

Vier getrennte Gruppen von Gebäuden haben wir auf dem langgestreckten, von Osten nach Westen ansteigenden Felsplateau zu unterscheiden. Ganz im Osten erhebt sich als quadratischer Quadermauerturm der mit seinen vier kecken Ecktürm-

chen weit in das Land hinausschauende Luginsland, den im Jahre 1577 die Nürnberger erbauten, „darumb daß man in des Markgrafen Purk möcht gesehen". Unmittelbar an ihn stößt mit ihrem hohen und mit vielen Dachluken besetzten Dache das von Nürnbergs tüchtigstem Baumeister Hans Beheim d. Ä. in den Jahren 1494/95 erbaute Kornhaus, das bei den Kaiserbesuchen als Stallung diente und deshalb im Laufe der Zeit den Namen Kaiserstallung erhielt (Abb. 6). Ein mit durchkreuztem Stabwerk besetztes Spitzbogenportal und verhältnismäßig kleine, rechteckige, einfach gekehlte Fenster, die im oberen Stockwerk gekuppelt und mit gewundenen Stabwerk-Verzierungen versehen sind, unterbrechen die glatte Front, der eine anmutig durchbrochene Wappentafel mit dem Nürnberger Wappenschild, offenbar eine Arbeit Adam Krafts, einen freundlichen Schmuck verleiht.

Abb. 8. Der Sinwell- oder Vestnerturm. (S. 14.)
Phot. von F. Schmidt.

Die Bemerkung, daß sich die Nürnberger den Luginsland erbauten, um dem Burggrafen, mit dem sie meist auf gespanntem Fuße standen, immer in seine Burg hineinsehen und ihn kontrollieren zu können, legte die Vermutung nahe, daß die alte Burggrafenburg an Stelle der Kaiserstallung lag. Diese Vermutung ist durch Mummenhoffs Forschungen hinfällig geworden. Nach diesen lag die burggräfliche Veste, die den ältesten Teil der Burg bildete, nicht hier, sondern vielmehr südlich von dem fünfeckigen Turm, der heute mit der Kaiserstallung und dem Luginsland eine so wirkungsvolle Baugruppe bildet, ursprünglich aber wahrscheinlich ein Teil der Burggrafenburg war, zu der außerdem die Ottmars- oder Walpurgiskapelle und die sogenannte Amtmannswohnung gehörte. Von jener hat sich aus der romanischen Zeit nur noch der die Apsis enthaltende Turm erhalten, während die

Kapelle, die bei der Zerstörung der burggräflichen Veste i. J. 1420 mit zu Grunde gegangen war, kurz darauf wieder aufgebaut worden ist. Da die Burg nicht wieder aufgeführt wurde, so entstand zwischen dem fünfeckigen Turm und der Amtmannswohnung jener von einem Hohlweg durchschnittene freie Platz, der gegen den hier tief abfallenden breiten Graben durch eine Brüstung abgeschlossen ist. Auf ihr werden die Hufspuren gezeigt, welche der kühne Sprung des vielbesungenen Raubritters

Abb. 9. Burgkapelle unterer Teil (Margaretenkapelle). (S. 15.)
Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Durchbruchs.
Phot. von F. Schmidt.

Eppelein oder richtiger Eckelein von Gailingen zurückgelassen hat, der den Nürnbergern „die keinen hängen, sie hätten ihn denn" ein Schnippchen schlug.[4]) Die Amtmannswohnung (Abb. 7), die allem Anschein nach eine Schöpfung des 13. Jahrhunderts ist, hat ganz das Aussehen eines wehrhaften Hauses. Die unregelmäßigen Quader, die anmutige Ausbildung des Daches mit dem in Fachwerk ausgeführten Erker, den Holzgalerien und hölzernen Verschlägen sowie das daranstoßende Rundbogenthor, das den Zugang bildet zu dem auf die große Freiung führenden, von zinnengekrönten Mauern eingeschlossenen Aufgang, machen diesen Bau zu einem besonders

anziehenden Teil der Nürnberger Burg. Sehr malerisch ist auch seine Rückseite im sogenannten Schwedenhofe mit dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden rundlichen Vorbau. Dieser Bau hütete den Zugang zur eigentlichen Kaiserburg, die von der burggräflichen Vorburg vollständig getrennt war. Es wird angenommen, daß anfangs nur jene burggräfliche Veste hier bestand, in welcher an des Kaisers Statt der Burggraf residierte, aber je häufiger und lieber die Kaiser

Abb. 10. Burgkapelle oberer Teil (Kaiserkapelle). (S. 17.)
Phot. von F. Schmidt.

nach Nürnberg kamen um Hof zu halten und im Reichstag die Fürsten um sich zu versammeln, um so stärker machte sich das Bedürfnis nach einer besonderen Behausung geltend, die der Macht und dem Ansehen des Kaisers entsprach, und in der er ungestört schalten und walten und eine größere Hofhaltung führen konnte. So entstand die Kaiserburg, die ein besonderer Kastellan verwaltete. Es bestanden also hier zwei Burgen: die Kaiserburg und die dieser als schirmende Vorhut dienende burggräfliche Veste. Als Burggrafen erscheinen seit dem Jahre 1191 die Grafen von Hohenzollern. Sie spielen in der Geschichte von Nürnberg eine hervorragende

Rolle. Ihre Rechtsansprüche kollidierten in vielen Fällen mit denen der Stadt, die als freie Reichsstadt nur den Kaiser über sich anerkannte, und die auch schon früh von diesem einen vom Burggrafen unabhängigen Schultheißen als Oberhaupt erhielt. Selbst der Umstand, daß nach der erwähnten Zerstörung ihrer Burg, im Jahre 1420 die Burggrafen ihre Besitztümer auf der Burg an die Stadt verkauften, schützte diese nicht vor deren Anfeindungen. Zu Markgrafen von Brandenburg ernannt, hatten die Hohenzollern an der Nürnberger Burg kein Interesse mehr und sahen sich deshalb auch nicht veranlaßt, ihre zerstörte Veste wieder aufzubauen, aber auf eine Reihe von Hoheitsrechten wollten sie doch nicht verzichten, und so kam es in der Folgezeit zwischen ihnen und der Stadt zu heftigen Fehden und Kriegen, welche die Nürnberger nötigten, zur Befestigung ihrer Stadt starke Vorkehrungen zu treffen. Die markgräflichen Kriege haben Nürnberg zu der wehrhaften Stadt gemacht, als welche sie mit ihren gewaltigen Stadtmauerresten jedermann überrascht.

Wann die älteste Kaiserburg gebaut ist, und wie sie geartet war, wissen wir nicht. Sie mußte gegen Ende des 12. Jahrhunderts dem Neubau weichen, den am westlichen Ende des Felsplateaus Kaiser Friedrich Barbarossa erbaute. Aber auch diese Burg ist nicht mehr die alte. Bis auf einige Reste haben die nachfolgenden Zeiten ihren ursprünglichen Charakter vollständig verwischt. Eine von der Amtmannswohnung ausgehende, zinnengekrönte und mit einem überdeckten Wehrgang versehene hohe Mauer schließt ihren Bezirk gegen den der burggräflichen Burg ab. Ihrem Laufe folgend gelangt man zu der einst den Verbrechern eine Freistatt gewährenden Freiung, über deren steinerne Brüstung hinweg der überraschte Blick auf das malerische Gewirre der Häuser und die vielgestaltigen Türme der Kirchen und Stadtmauern fällt. Eine rundbogige Thoröffnung vermittelt hier den Zugang zu dem Vorhofe der kaiserlichen Burg. Zwei Türme flankieren den Eingang, die am Rande des Burgfelsens aufsteigende Hasenburg, ein starker vierseitiger Turm, durch dessen aus späterer Zeit stammendes Thor, das Himmelsthor genannt, man von der Stadt her unmittelbar zur Kaiserburg gelangt, und der die ganze Burganlage beherrschende, alles überragende Vestnerturm, der seiner zylindrischen Form halber in alter Zeit als Sinwellturm bezeichnet wurde (Abb. 8). Nur der untere Teil dieses aus einer Felsenerhöhung kühn und trotzig aufwachsenden Turmes, der sich am wundersamsten ausnimmt, wenn er in das rötliche Licht der untergehenden Sonne getaucht ist, ist alt. Das kräftig ausladende Gesims und das polygone Zeltdach mit seinem spitzhelmigen Aufsatz sind eine Zuthat aus dem Jahre 1561. Sie rufen die Aehnlichkeit mit den aus dieser Zeit stammenden Rundtürmen der Stadtmauer hervor, welche der ursprünglich mit einem hohen Spitzhelm und vier seitlichen Erkern versehene Sinwellturm nicht hatte. So hat überhaupt die Renaissance hier manches verändert. Ihr gehört die malerische Häusergruppe zur Rechten an, darunter das Häuschen, das sich über dem Schloßbrunnen erhebt. Als tiefer Brunnen bekannt, gehört er zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Aus dem Felsen herausgearbeitet und bis zu einer Tiefe von 335 Fuß hinabreichend stellt er in der That eine bedeutende technische Leistung dar, die wahrscheinlich in die früheste Zeit der Burg zurückgeht. Eine Schöpfung der Renaissance ist auch das steinerne Thor, welches den Vorhof, in den zur Linken die Burgkapelle mit dem Margareten-

oder Heidenturm hineinragt, gegen den eigentlichen Burghof abschließt (1562). Die alte Kaiserburg ist vollständig verändert. Noch erkennen wir zwar den Palas mit seinen beiden übereinanderliegenden großen Sälen, noch können wir uns von der daranstoßenden und die Westseite des Burghofes einnehmenden Kemenate mit ihren vielen Kammern, Zimmern, Gängen und Sälen eine allgemeine Vorstellung machen, aber von der ursprünglichen architektonischen Ausstattung ist, einige unbedeutende Reste an der Südseite ausgenommen, keine Spur mehr zu finden. Von der Linde, welche die Kaiserin Kunigunde zur Erinnerung an die glückliche Errettung ihres Gemahls hier gepflanzt und die dann Ende des 15. Jahrhunderts Kaiser Friedrich III. erneuert haben soll, ist nur noch der epheuumwachsene Stumpf zu sehen. Leider haben im Hofe und in den Gemächern der Kaiserburg nicht nur die Gotik und die Renaissance, sondern auch das 19. Jahrhundert umgestaltend gewirkt, und zwar das letztere zu einer Zeit, die von romantischer Stimmung getragen, zwar den besten Willen hatte, im Geiste des Mittelalters zu schaffen, aber unfähig war, solches stilgerecht durchzuführen. So wurde i. J. 1833 die unschöne Thorhalle und, mit teilweiser Benutzung einer vorher in der Nordwestecke angeordneten Treppe aus dem Jahre 1560, die sich an der Hofwand des Palas hinaufziehende Freitreppe mit Altane angelegt, so erhielten um die Mitte des Jahrhunderts die Säle und Zimmer ihre pseudogotische Ausstattung, und so wurde i. J. 1866 an die Westseite der Kemenate in romanisierenden Formen das offene Treppenhaus mit der darübergelagerten Altane gebaut. Nur in einem der oberen Gemächer stoßen wir auf einen Rest der mittelalterlichen Ausstattung, eine bemalte Holzbalkendecke aus dem Ende des 14. Jahrhunderts mit einem sich fast über die ganze Fläche erstreckenden gelben Reichsadler auf schwarzem Felde. Auch der Renaissance dankt die Burg eine wohlerhaltene Deckenmalerei. Sie befindet sich in dem daranstoßenden Gemache. Der Verherrlichung Karls V. dienend weist sie in ihren vierundzwanzig Felderflächen die Wappen seiner Länder und schön komponierte Ornamentfüllungen auf, in denen der kaiserliche Wahlspruch „Plus ultra" wiederkehrt. Von dem jungen Springinklee und anderen „guten Malern" herrührend zeigt diese i. J. 1520 gemalte schöne Decke viele Anklänge an die Ornamentationsweise Dürers. Der Renaissance gehören auch die in stattlicher Zahl auf der Burg erhaltenen grün und farbig glasierten Kachelöfen an, auf die wir später zurückzukommen haben.

Sind wir auf unserem Gange durch den Hof, den Palas und die Kemenate in die späteren Zeiten hineingeführt, so werden wir mit einem Ruck in die Zeit der Erbauung der Kaiserburg zurückversetzt, sobald wir die an den Palas anstoßende Doppelkapelle betreten, die, dem Wandel der Zeiten trotzend, in ihrem Aeußern und Innern das Gepräge der romanischen Kunst zeigt. Vom Heidenturm mit seinen Rundbogenfriesen und seinem verwitterten Bildwerk war schon die Rede. Wie der Sinwellturm so hatte auch er ursprünglich einen Spitzhelm mit erkerartigen Ausbauten, während er heute nur eine niedrige Kappe zeigt, von deren Fahnenstangenpaar an großen nationalen Festtagen die bayerische und die Zollernfahne herabwehen. Sieben Stufen führen an der Nordseite durch ein großes Rundbogenthor in den der heil. Margarete geweihten unteren Teil der Doppelkapelle (Abb. 9) hinab, einen quadratischen Raum, den vier stämmige Säulen in neue quadratische

Travées zerlegen, deren mittleres durchbrochen ist, so daß man in die darüberliegende hochgewölbte Kaiserkapelle hinaufschauen kann, während in die übrigen von glatten Gurten getragene Kreuzgewölbe eingespannt sind. Im Westen liegt eine kleine Nebenhalle, im Osten die im Heidenturm liegende quadratische Apsis. Die Ornamen-

Abb. 11. Die St Eucharius-kapelle an der Aegidiuskirche. (S. 23.)
Phot. von F. Schmidt.

tation der jonisierenden Basen und der mit kämpferartigen hohen Deckplatten versehenen Kapitäle über den vier stämmigen glatten Rundsäulen gemahnt mit ihrem Blattwerk, den Adlern und den Löwenköpfen an St. Jakob in Regensburg und zeigt den romanischen Stil in seiner vollen Entwicklung.[5]) Der Raum macht mit seinen gedrungenen Verhältnissen ganz den Eindruck einer Krypta und diente auch

zweifellos als Gruftkapelle, während die für den Privatgebrauch des Kaisers bestimmte obere Kapelle (Abb. 10), die von den beiden Sälen des Palas zugänglich ist, gottesdienstlichen Zwecken geweiht war. Die Anlage ist die gleiche und ebenso der Charakter des Ornaments, aber während die Unterkapelle einen schweren,

Abb. 12. Blick in den westlichen Chor (Löffelholzkapelle) der Sebalduskirche. (S. 23.)
Phot. von F. Schmidt.

düsteren Eindruck macht, steigen hier die vier Säulen in zierlicher Schlankheit empor und tragen das hoch zu Häupten schwebende Gewölbe, dessen Gurte an den Wänden von reichverzierten Konsolen gestützt werden. Auffallend ist das Material der Säulen, ein nach Tirol oder Oberitalien weisender gelblich weißer Marmor, auffallend auch der Umstand, daß während drei Säulen monolith und ganz glatt sind, die vierte aus zwei Trommeln besteht und in der Mitte einen Schaftring zeigt. Da

man für diese architektonische Dissonanz keine künstlerische Motivierung fand und sich auch die auffallende Verwendung von Marmor nicht zu erklären wußte, so half man sich, indem man die anmutige Sage erfand, der Teufel habe die Säulen auf Grund einer Wette aus Italien herbeigebracht, und weil es ihm nicht gelungen sei, dies in kürzerer Zeit fertig zu bringen, als der redegewandte Pater Cyrillus brauchte, um eine Messe zu lesen, so habe er aus Zorn und Wut die letzte Säule mit solcher Gewalt zu Boden geschleudert, daß sie zerbarst. Der Kopf des Paters wird über dem Eingang der Apsis gezeigt. Der westlichen Halle der Gruftkapelle entspricht hier die von ganz kurzen, stämmigen Säulen getragene niedrige Durchgangshalle. Masken und verschnürtes Bandwerk bilden hier den originellen Schmuck der großen Kapitäle, von anmutiger Wirkung ist der Rosettenkranz auf der Abfasung der Arkadenbogen, ein ähnlicher Schmuck war wohl als Umrahmung des Choreinganges beabsichtigt, wo man nur die Bohrlöcher der angefangenen Steinmetzarbeit sieht. Von der Vorhalle führt eine kleine Treppe zu dem sich gegen die Kapelle in zwei Rundbogen öffnenden kaiserlichen Oratorium, in das man auch von dem oberen Palassaal aus gelangt. Die Altäre und Bildwerke der Kapelle gehören durchweg der Gotik und der Renaissance an. Die Gemälde sind Teil einer Sammlung deutscher, niederländischer und italienischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts, deren Hauptstock sich in dem unteren Palassaal befindet.

Auf dem gegen die einst sumpfigen Niederungen der Pegnitz allmählich abfallenden Gelände an der Südseite der Burg entwickelte sich, in ihren Straßenzügen wesentlich durch die Lage der Burg bestimmt, im Laufe des 11. Jahrhunderts die Stadt. Eine Befestigung, die wahrscheinlich aus einem Wall mit hölzernen Palisaden und einem Graben bestand, umgab sie, so daß sie, als i. J. 1105 Kaiser Heinrich IV. vor seinem aufrührerischen Sohne in ihr Schutz suchte, zwei Monate eine Belagerung auszuhalten imstande war. Aber sie sollte uneinnehmbar werden, und so wurde aus der einfachen Befestigung ein steinerner Mauergürtel, der i. J. 1127 Kaiser Lothar, der von den staufischen Herzogen Konrad und Friedrich, auf welche Nürnberg durch Erbschaft übergegangen war, die Stadt zurückforderte, nötigte, nach zweimonatlicher Belagerung unverrichteter Sache wieder abzuziehen. Drei Jahre später mußte die Stadt freilich dem Kaiser die Thore öffnen und wurde, weil dieser seinen Schwiegervater, den Bayernherzog Heinrich den Stolzen mit ihr belehnte, eine bayerische Stadt, als dann aber i. J. 1138 Konrad von Schwaben den kaiserlichen Thron bestieg, erlangte sie ihre Reichsunmittelbarkeit wieder, die ihr verblieb, bis sie i. J. 1806 dem bayerischen Staate einverleibt wurde.

Wie die Stadt im 11. und 12. Jahrhundert geartet war, und in welcher Gestalt und Größe sie in das 13. Jahrhundert trat, läßt sich heute nur annähernd bestimmen.[6]) Für ihre Ausdehnung nach Osten bieten ein Turmrest in der Wolfsgasse und die Angabe, daß das 1140 gegründete Aegidienkloster außerhalb der Stadtmauer lag, einen Anhalt. Den südlichsten Punkt bildete wahrscheinlich das in der Nordostecke des heutigen Spitalplatzes gelegene Moler- oder Mahlerthor. Die sumpfige Beschaffenheit des Terrains machte es unmöglich, sich bis an das Ufer der Pegnitz auszudehnen, sondern nötigte, von hier aus dem Mauerzuge eine

nordweſtliche Richtung zu geben. Erſt ſpäter gelang es, den Boden am Flußufer als Bauterrain zu verwerten. Sehr anſprechend iſt die Vermutung Mummenhoffs, daß das turmartige Haus zum Büttnertanz an der Südſeite des Obſtmarktes der älteſten Befeſtigung angehörte. Die weſtliche Grenze der Mauer wird vielleicht durch den eingebauten hohen Turm in der Lammsgaſſe bezeichnet, den eine ſpätere Zeit mit den großen Fenſteröffnungen verſah. Wie der vor einigen Jahren gelegentlich des Neubaus eines Poſtgebäudes eingelegte hohe Turm in der Tetzelgaſſe mit der Befeſtigung zuſammenhing, läßt ſich nicht ſagen. Vielleicht gehörte er einem befeſtigten Hauſe an nach Art der Regensburger Turmhäuſer und wäre dann ein romaniſcher Vorgänger des Naſſauer Hauſes geweſen. Turmartigen Charakter haben auch einige Häuſer an der Weſtſeite des Hauptmarktes.

Abb. 13. Der Henkerſteg mit Waſſerturm und Weinſtadel. (S. 30 f.)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 14. Der Tiergärtnerthorturm mit der Burg. (S. 31.)
Phot. von F. Schmidt.

Zwei Mächte haben auf Nürnbergs kraftvolle Entwicklung und schnelles Wachstum einen entscheidenden Einfluß gehabt: das Kaisertum und die Kirche, die beiden Großmächte des Mittelalters. Beide haben in der Stadt unverwischbare Spuren ihres Wirkens und Waltens zurückgelassen. Dazu kommt aber noch ein drittes, und dadurch unterscheidet sich Nürnberg von den anderen Städten, deren Denkmäler gleichfalls die Erinnerung an die mittelalterliche Kaiserherrlichkeit und den alles überstrahlenden Glanz der mittelalterlichen Kirche wachrufen: das ist das Walten eines starken und freien, seiner Kraft bewußten, stolzen Bürgertums. Der Name der Stadt, in welcher

Dürers Kraft gewaltet
Und Sachs gesungen hat,

ruft in unserer Phantasie unwillkürlich die Erscheinung markiger und thatkräftiger Mannesgestalten von dem Schlage jenes Ratsherrn Hieronymus Holzschuher wach, dessen kernige Züge Dürers prächtiges Bildnis uns bewahrt hat. Solche Männer haben hier gelebt, Männer von echtem Schrot und Korn, das spüren wir beim Anblick des alten Nürnberg.

Jene beiden Mächte haben zwar der Physiognomie der Stadt viele wichtige Züge verliehen, ihren Charakter aber dankt sie dem Bürgertum. Nicht weil die Kaiser hier geherrscht und die Kirche ihre Macht hier ausgebreitet hat, nicht als

weltlicher und geistlicher Herrscherſitz iſt dieſe Stadt groß und bedeutend geworden, ſondern weil ſie ſich aus eigener Kraft durch die Tüchtigkeit und Ehrenfeſtigkeit ihrer Bewohner zu einem großen Gemeinweſen entwickelte, weil ſie durch weithinreichende Handelsbeziehungen und den in allen Landen gerühmten Gewerbefleiß ihrer Bewohner zu anſehnlichem Reichtum gelangt war, und weil ſie mit ihren feſten Mauern eine wehrhafte Stadt war, auf die man ſich im Kriege verlaſſen konnte, wurde Nürnberg von den Kaiſern ausgezeichnet und geehrt, und hat hier die Kirche ein ſo reiches Leben entfaltet. In keiner Stadt ſpürt man ſo unmittelbar den geſunden Hauch eines freien und kraftvollen Bürgerſinnes. Ihre Kirchen ſind nicht monumental wie die rheiniſchen Dome und Münſter, ſondern mehr maleriſchen Charakters. Sie haben einen gemütlich bürgerlichen Anſtrich, und den hat auch die Burg, in welcher die Kaiſer nicht als ſtrenge Machthaber aus- und eingingen, ſondern als freundliche, ſtets willkommene Gäſte der Stadt. Nürnberg war in wahrem Sinne des Wortes eine freie Reichsſtadt, frei von weltlichem und kirchlichem Zwange konnte ſie ſich „aus der Fülle der ihr innewohnenden Kraft“ entwickeln, denn wie keine beſaß ſie die Liebe der deutſchen Kaiſer, die allein Herren über ihr waren und die, ſich freuend an ihrer kraftvollen Entwicklung, ſie durch Verleihung von Privilegien und Freiheiten weſentlich förderten.

Früh ſchon begann die Kirche in Nürnberg ihre ſegensreiche Wirkſamkeit. Möglich, daß die Legende, die im 8. Jahrhundert den heil. Bonifacius hier als Miſſionar erſcheinen und bald darauf den heil. Sebald ſeine viel Volk anziehenden Wunderthaten verrichten läßt, einen hiſtoriſchen Kern enthält. Von der am Fuße des Burgberges erbauten zur Pfarrei des benachbarten Poppenreuth gehörenden St. Peterskapelle, welche die Sage als eine Gründung des heil. Bonifacius und als Grabſtätte des heil. Sebald bezeichnet, iſt keine Spur mehr vorhanden. Die Kirche, die ſich heute über dem kunſtreich geſchmückten Grabe dieſes Heiligen erhebt, gehört in ihren älteſten Teilen der Mitte des 13. Jahrhunderts an. Da wo ſich heute der hohe gotiſche Oſtchor erhebt, befand ſich bis zum Jahre 1361 der alte romaniſche Chor. Verſchiedene Gründe ſprechen dafür, daß er außer einer von Türmen flankierten Apſis ein Querhaus hatte. Ueber ſeine Erbauungszeit fehlen uns die Angaben, doch iſt anzunehmen, daß man bald nach 1170 mit dem Bau begonnen hat. Nach einer Notiz des i. J. 1180 verſtorbenen Chroniſten Lambert von Hersfeld ſoll nämlich um das Jahr 1070 der Kult des heil. Sebald einen größeren Umfang angenommen und ſich bis nach Frankreich verbreitet haben. Da wird ſich das St. Peterskirchlein bald als zu klein erwieſen haben. So wenig wie von dieſer und den älteſten Teilen von St. Sebald hat ſich auch von jener Kapelle zum heil. Grabe erhalten, welche einſt an Stelle der dem heil. Laurentius geweihten zweiten Hauptkirche der Stadt am jenſeitigen Ufer der Pegnitz ſtand. Schon 1162 war dieſe zur Fürther Pfarrei gehörende Kapelle dieſem Heiligen geweiht. Wie beſchaffen ſie damals war, läßt ſich nicht ſagen. In ihrer Nähe lag die als Gründung der Kaiſerin Kunigunde geltende und nach ihr benannte Kunigundenkapelle, die 1703 abgebrochen worden iſt. Eine alte Abbildung läßt noch deutlich ihren romaniſchen Charakter erkennen. Ebenſo ſind wir für die i. J. 1696 mit ihrem Kloſter abgebrannte, gleichfalls aus romaniſcher Zeit ſtammende, aber in den Tagen der

Gotik verbreiterte und verlängerte St. Aegidienkirche oder Schottenkirche auf ältere Abbildungen angewiesen. Die Sage weiß zu berichten, daß an ihrer Stelle eine dem heil. Martin geweihte Kapelle stand, die Karl der Große, den sie auch sonst noch

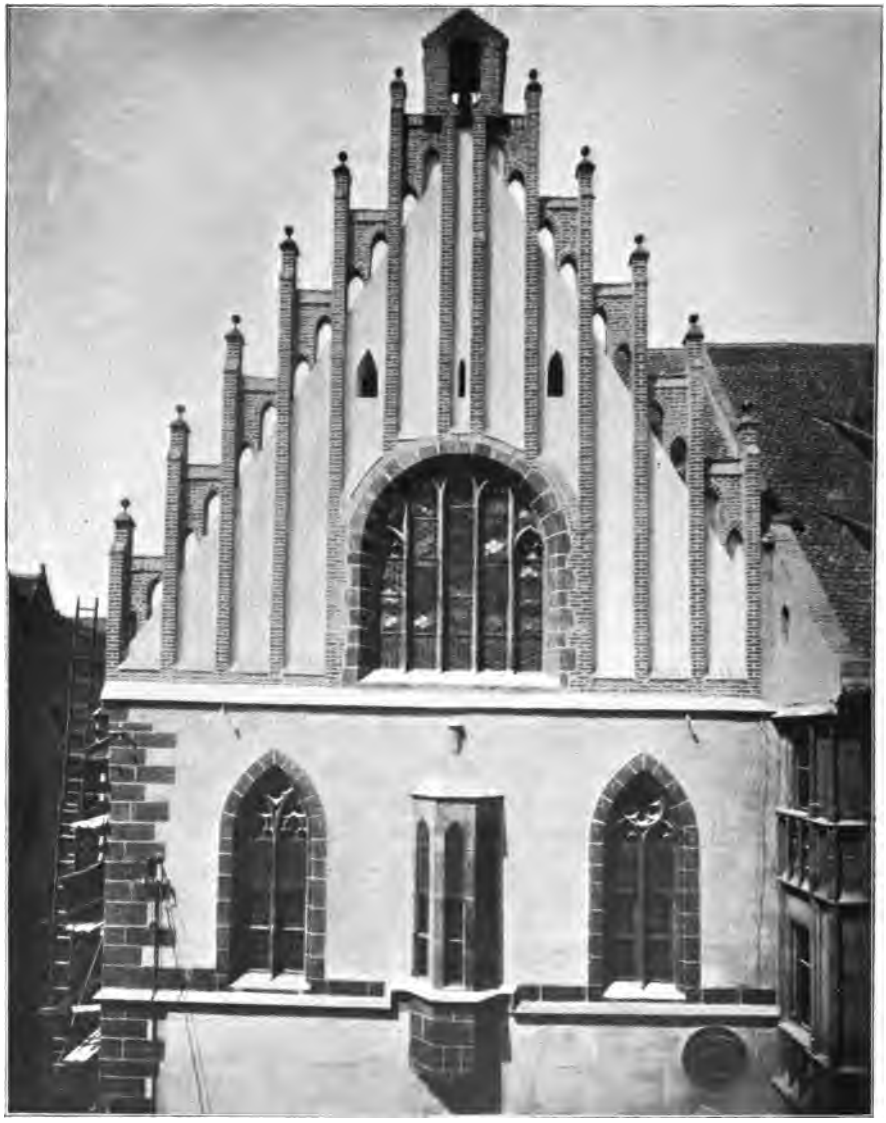


Abb. 15. Der Ostgiebel des alten Rathausbaues. (S. 33.)
Phot. von F. Schmidt.

mit Nürnberg in Verbindung bringt, erbaut habe. Davon weiß die Geschichte nichts. Ihr danken wir aber die Angabe, daß Kaiser Konrad III. i. J. 1140 das Kloster von St. Aegidien erbauen und mit Schottenmönchen besetzen ließ. Nur drei Kapellen und die gotische Choranlage, die bei dem Wiederaufbau der Kirche zu Beginn

des 18. Jahrhunderts Verwendung fand, aber eine dem Geschmacke der damaligen Zeit entsprechende Ausstattung erhielt, haben sich erhalten. Von jenen gehören die Wolfgangs- und die Tetzelkapelle den gotischen Erweiterungsbauten an, während die dem heil. Eucharius geweihte dritte Kapelle romanisch ist (Abb. 11). Zwei in der Längsachse stehende kräftige Säulen teilen den mit sechs Kreuzgewölben überdeckten Raum in zwei Schiffe, an deren Wänden je vier vorgestellte Dreiviertelsäulen als Gewölbeträger erscheinen, während an den Schmalseiten hohe Kragsteine als Auflager der Gewölbegurten dienen. Die seitlichen Schildwände, in welche spitzbogige Fenster eingeschnitten sind, sind oben verdünnt und an den Fensterkanten durch eingestellte Säulchen mit Würfelkapitälen belebt. Die Gliederung und Ornamentation der Säulen mit ihren hohen jonisierenden Eckknollenbasen und den mit ausnehmend hoher Deckplatte versehenen Kapitälen, deren Blatt- und Bandwerk einen arabesken Charakter haben, sowie die Rundbogenwölbung des nördlichen Schiffes lassen auf eine Entstehung in der Zeit der Klostergründung schließen, aber die zielbewußte Verwendung der wulstartigen Kreuzgurte und der spitzbogige Anstieg der Gewölbe im südlichen Schiff verweisen die Vollendung des Baues in den Beginn des 13. Jahrhunderts. Er gehört noch nicht dem Uebergangsstil an, aber steht schon hart an der Grenze jener Kunstperiode, in der sich die Umwandlung der romanischen in die gotische Bauweise vollzog. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür bietet der erwähnte westliche Teil der Sebalduskirche, dessen Erbauung in die Mitte des 13. Jahrhunderts fällt.[7]) 1274 fand die Weihung des von zwei Türmen eingeschlossenen westlichen Chores der sogen. Löffelholzkapelle statt. Abgesehen von der Umwandlung dreier Rundbogenfenster der polygonen Apsis in Spitzbogenfenster und dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfolgten gotischen Abschluß der oberen Turmpartien ist dieser Chor von der späteren Zeit ziemlich unberührt geblieben, während das Langhaus sich schon i. J. 1309 eine Verbreiterung seiner Seitenschiffe in den Formen der ausgebildeten Gotik gefallen lassen mußte. Ihre ursprüngliche Breite, die der Hälfte der jetzigen entsprach, ist im Innern noch deutlich an den Spuren der abgebrochenen Gewölbe zu erkennen. Sie waren wie die des Mittelschiffes und des Chores spitzbogig. Ueberhaupt herrscht hier, abgesehen von den Fensteröffnungen, der Spitzbogen vor (Abb. 12). Ihn weisen nicht nur die mit kräftigen Wulsten versehenen rippenartigen Diagonalgurte auf, sondern auch die Quergurte und die mit Wulsten besetzten Arkadenbögen, ja auch die, eine anmutige Gliederung der Obermauer bewirkenden, den Uebergang am deutlichsten markierenden Triforiengalerien zeigen ihn in reizvollster Anwendung. Den Uebergang kennzeichnen auch die als Gurt- und Rippenträger dienenden, durch Schaftringe unterbrochenen schlanken Wandsäulen, die teils vom Boden ansteigen, teils auf Kragsteinen ruhen, von denen einige wie im Bamberger Dom die merkwürdige Form von Hörnern zeigen. Bezeichnend sind die Innenwände der die fünfseitige Apsis belebenden Blendarkaden mit dem kleeblattartigen Ausschnitt ihrer Bögen. Die Säulenbasen sind teils mit, teils ohne Eckblatt gebildet und zeigen zum Teil schon eine die Auflösung verratende Ueberquellung des Pfühles. Ebenso haben die Kapitäle verschiedenartigen Charakter. Neben den starren Blättern und dem Bandwerk romanischen Gepräges finden wir hier das den Kunstfrühling ankündende französische Knospenkapitäl. Die Erhöhung des

Chores um fünf Stufen läßt erkennen, daß ſich unter ihm eine Krypta befindet. Sie iſt dem heiligen Petrus geweiht. Eine Merkwürdigkeit iſt das zur Aufſtellung des Sängerchores dienende, über der Chorwölbung angeordnete, mit einer runden Altane in den Kirchenraum hinaustretende Engelschörlein, deſſen Wände durch vorgeſtellte Säulen, Blendarkaden und über dieſen auf Kragſteinen ſtehende Säulchen, die als Träger der Schildbögen dienen, belebt ſind. Das Ganze macht einen reichen, überaus prächtigen Eindruck.

Die Sebalduskirche gehörte zur Diöceſe Bamberg, die an ihrer Erbauung das

Abb. 16. Der große Rathausſaal. (S. 34 f.)
Phot. von F. Schmidt.

größte Intereſſe nahm und zu Gunſten des Baues verſchiedene Ablässe anordnete. So erklären ſich leicht verſchiedene Anklänge an den Bamberger Dom, wie ſie die Durchbildung der Apſiswölbung, die Ausgeſtaltung der Blendarkaden, das Vorhandenſein der Arkadenbogenwulſte und die Charakteriſierung verſchiedener ornamentaler Einzelheiten zeigen. Dennoch weicht St. Sebald vom Bamberger Dom ab und ruft einen anderen Eindruck hervor. Einmal zeigt es ſchwerere und ernſtere Formen als Bamberg und gemahnt ſo mehr an die ältere Weiſe, das andere Mal weiſt es Formen auf, die ſchon von einer ſtärkeren Beeinfluſſung der Gotik zeugen, als es bei dem ein Menſchenalter früher abgeſchloſſenen Bamberger Dom der Fall

ist. Deutlicher als Bamberg läßt St. Sebald das Ringen des Neuen mit dem Alten erkennen.[5])

Im Jahre 1274 wurde auch der mit dem westlichen Chor von St. Sebald verwandte, gleichfalls polygon abschließende Chor der kleinen St. Klarakirche geweiht. Sie gehörte damals zu dem schon 1240 urkundlich erwähnten, außerhalb der Stadt gelegenen Anwesen des Maria Magdalenenordens, der im Jahre 1278 dem Klaraorden einverleibt wurde. Die auf hornförmigen Kragsteinen sitzenden Wandsäulen und die abwechselungsreiche Ornamentation der Kapitäle lassen die

Abb. 17. Der Hauptmarkt. (S. 36.)

Verwandtschaft mit St. Sebald ohne weiteres erkennen. Das durch die Schönheit seiner Verhältnisse anziehende, in gotischer Zeit veränderte, schlichte und anspruchslose Kirchlein, dessen malerischer Reiz durch die in den letzten Jahren geschaffene häßliche Umgebung stark beeinträchtigt ist, ist eine Schöpfung der Frühgotik. — Zu den älteren Kirchen der Stadt gehörte auch die im Jahre 1209 von Kaiser Otto IV. den Deutschordensrittern verliehene St. Jakobskirche. Von ihr hat sich nichts erhalten. Die heutige Kirche von St. Jakob ist ein in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts unglücklich restaurierter Bau, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts begonnen, laut Inschrift erst im Jahre 1500 abschlossen worden ist.[8])

Wie bei den übrigen Kirchen, so wird auch hier das schnelle Anwachsen der Stadt fortwährende Vergrößerungen nötig gemacht haben. Neben den Deutschherren, deren der heiligen Elisabeth geweihtes Kirchlein gegen Ende des vorigen Jahrhunderts abgetragen worden ist, um dem Kuppelbau der Deutschhauskirche Platz zu machen, während an Stelle des bis 1632 mit der Jakobskirche durch einen hölzernen Gang verbundenen groß und schön angelegten Ordenshauses in unserem Jahrhundert der trostlose Bau der Infanteriekaserne trat, ließen sich, durch das Ansehen und den Reichtum der Stadt gelockt, zum Teil auch auf direkte Veranlassung und mit Unterstützung einzelner begüterter Bürger im Laufe des 13. Jahrhunderts verschiedene Mönchsorden in Nürnberg nieder. Bis dahin hatte Nürnberg nur das Schottenkloster. Die Schotten gehörten zum Orden der Benediktiner, der seit seiner Gründung um die Pflege von Kunst und Wissenschaft bemüht, gleich dem Orden der Cisterzienser einen der großen Masse des Volkes fernstehenden aristokratischen Charakter hatte. So hatte auch das Schottenkloster ein aristokratisches Gepräge. Nun kamen, dem bürgerlichen Geiste der Stadt entsprechend, die mitten im Volke lebenden und durch gewaltige Predigten die Massen entzündenden Bettelmönche: die Franziskaner, Augustiner, Dominikaner und Karmeliter, die treffend als „die Repräsentanten des Bürgertums unter den Mönchsorden" bezeichnet worden sind. Es war kein Zufall, sondern entsprach ganz dem volkstümlichen Charakter der Stadt, daß Nürnberg eine der ersten deutschen Städte war, in denen diese seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts aufblühende Kongregation sich niederließ.

Schon 1218, nach anderer Angabe erst 1225, sollen die Augustiner nach Nürnberg gekommen sein und in der Nähe des heutigen Neuthors außerhalb der Stadt ein Kloster gebaut haben, als aber dieses kurz darauf abbrannte, zogen sie sich in die Stadt hinein und erbauten im Jahre 1265 in der Nähe der Sebalduskirche auf dem Platze, auf dem sich heute das in der Mitte unseres Jahrhunderts in unverstandenen romanischen Formen ausgeführte Justizgebäude erhebt, ein neues Kloster. Das mit einem zweistöckigen Chörlein versehene Hauptgebäude, das unten den Kapitelsaal und oben das Dormitorium enthielt, und bis zum Jahre 1873 seine Stelle hier behauptet hatte, wurde in diesem Jahre den Bauten des Germanischen Nationalmuseums einverleibt. Die schöne Kirche, ein Werk der Spätgotik, von dem noch zu reden sein wird, ist schon 1816 eingelegt worden.

Den Augustinern folgten zwei Jahre später die Barfüßer oder Franziskaner und siedelten sich am linken Ufer der Pegnitz an, da wo heute die nach ihnen früher als Barfüßerbrücke bezeichnete Museumsbrücke den Fluß überschreitet. An Stelle ihrer weitausgedehnten Klosteranlagen liegen heute die Gebäude der Findel, der Gesellschaft Museum und ein größeres Kaufhaus, das ein Vierteljahrhundert dem Bayerischen Gewerbemuseum als Unterkunft gedient hat, bis dieses im Jahre 1896 seinen monumentalen Neubau erhielt. Dieses Gebäude enthält noch den gotischen Chor und barocke Einzelheiten aus dem Langhaus der Klosterkirche, die nach einem Brande im Jahre 1671 durch den Baumeister Johann Trost wieder aufgebaut worden ist. — Ganz verschwunden ist die im Jahre 1271 geweihte Kirche der um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Nürnberg erschienenen Domi-

nikaner- oder Predigermönche. Sie wurde im Jahre 1808 abgetragen. Die am Fuße des Burgberges gelegenen Klosterräume, die seit dem Jahre 1538 die Schätze der städtischen Bibliothek und des Archivs enthalten, sind stehen geblieben. Spärliche Reste von Wandmalereien, an deren Ausführung der aus Speier eingewanderte Hans Traut und der als tüchtiger Bildnismaler geltende Hans Beuerlein beteiligt

Abb. 18. Die Frauenkirche. (S. 36 f.)

waren, erinnern an die ursprüngliche Ausstattung. 1817 wurde die im Jahre 1340 vollendete Salvatorkirche eingelegt. Sie gehörte zum Orden der 1255 eingewanderten Karmelitenmönche. Ihre Klostergebäude haben in unseren Tagen einem größeren Kaufhause weichen müssen. — Im Laufe des 13. Jahrhunderts entwickelte sich auch aus einer Gemeinschaft krankenpflegender Frauen der St. Katharinenorden, der im Jahre 1295 sein im Osten der Stadt an der Pegnitz gelegenes Klostergebäude mit Kirche erhielt. Diese, ein in den ersten Jahrzehnten des

14. Jahrhunderts ausgeführter dreischiffiger Bau mit ansehnlichem Chor und einem den westlichen Abschluß bildenden, unvollendet gebliebenen Querhaus hat sich erhalten. Nach der Einführung der Reformation ihrem eigentlichen Zweck entzogen hat sie seit 1620 den Meistersingern bei besonderen Anlässen zur Abhaltung ihrer Singschulen gedient. Auch dem 14. Jahrhundert dankt Nürnberg eine größere Klosteranlage: die Kartause. Von ihr sei später die Rede. Zunächst gilt es, das Bild zu vervollständigen, welches die Stadt im 13. Jahrhundert bot und zu zeigen, in welcher Gestalt sie in das 14. Jahrhundert trat.

Dank ihrem durch besondere kaiserliche Privilegien bedeutend geförderten Handel war die Stadt schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einem so großen Gemeinwesen angewachsen, daß man sich in der Mitte des Jahrhunderts genötigt sah, einen neuen Mauerring zu schaffen, der die Pegnitz weit überspringend sich in großem Bogen um den alten Gürtel herumzog. Von ihm hat sich glücklicherweise so viel erhalten, daß wir noch heute dem Mauerzuge fast ohne Unterbrechung zu folgen vermögen. Der Gang ist lohnend, weil wir dabei auf eine Reihe malerischer Bilder stoßen.

Die für die damalige Zeit starke Befestigungsanlage bestand aus einer starken Quadermauer mit hölzernen Wehrgängen, hohen Türmen, davorgelagertem Zwinger und einem mit gemauerten Wänden abfallenden Graben. Die Mauer selbst ist freilich bis auf wenige Reste verschwunden, aber ihre wichtigsten Türme stehen noch, und wenn auch meist zugeschüttet und überbaut, so läßt sich doch an vielen Stellen der Stadtgraben noch deutlich verfolgen, am besten an der Ostseite südlich von dem aus dem 13. Jahrhundert stammenden aber 1508 in den Formen der Spätgotik ausgestalteten und in seinem oberen Teil erst im Jahre 1561 ausgebauten Lauferschlagturm. Die gute Erhaltung dieser Grabenstrecke erklärt sich daraus, daß sie im Jahre 1485 den Armbrustschützen als Schießgraben eingeräumt worden war. Sonst wäre es ihr wohl so ergangen, wie dem sich vom Lauferschlagturm gegen die Burg hin ziehenden Graben, den man im Jahre 1488 ausfüllte, um Platz zu gewinnen zu den, die sieben Zeilen genannten, sieben querlaufenden Häuserreihen für die aus Schwaben eingewanderten Barchentweber. Auch das in unmittelbarer Nähe jenes Turmes kurz darauf erbaute Landauerbrüderkloster machte es nötig, hier den Graben auszufüllen, obgleich man erst im Jahre 1484 über diesen Teil eine steinerne Brücke geführt hatte. Der mustergültige Stadtplan, den zum Aerger des um die Sicherheit der Stadt bangenden Rates im Jahre 1608 der städtische Kanzleischreiber Hieronymus Braun[9]) mit Angabe eines jeden einzelnen Hauses gezeichnet hat, lehrt, daß die am Ende des Schießgrabens nach Westen umbiegende Mauer sich nicht am Flußrande, sondern in einiger Entfernung von diesem hinzog, um dann an der Stelle der heutigen Synagoge nach Süden abzubiegen. Noch ragt aus der Pegnitz der Brückenpfeiler heraus, auf dem die beiden Bogen ruhten, mit denen hier die Mauer den Fluß überschritt, noch steht am Ufer der einst den Brückenkopf bildende gedrungene Turm, und ragt an der anderen Uferseite der durch Gabelung des Flusses gebildeten und als Schütt bezeichneten Insel der hohe Mauerturm empor, von dem aus mit drei Schwibbogen die Mauer über den südlichen Pegnitzarm geführt wurde. Ihm entsprach auf dem südlichen Ufer ein

um 1812 eingelegter ebenso hoher Turm. Diese beiden Türme wurden später als Schuldtürme benutzt, und wir erfahren, daß im Jahre 1478 am Fuße des mit der Jahreszahl 1323 versehenen nördlichen Turmes ein eiserner Käfig angebracht wurde, von dem aus die wegen ihrer Schulden in Gefangenschaft gesetzten Männer die Vorübergehenden anbetteln durften. In der gleichen Weise wird der

Abb. 19. Die Moritzkapelle mit dem Bratwurstglöcklein. (S. 39.)
Phot. von F. Schmidt.

andere Turm ausgestattet gewesen sein. Die Bezeichnung Männer- und Weibereisen, die sie führten, spricht dafür. Die den Schwibbogen begleitende, 1485 vom Baumeister Jakob Grimm erbaute, in unserem Jahrhundert jedoch durch eine neue ersetzte steinerne Brücke, führt noch heute den Namen Schuldbrücke. Die nördlich davon gelegene Heubrücke ist heute durch einen häßlichen eisernen Steg ersetzt.

Der fast halbkreisförmige Bogen, in dem sich vom Weibereisen bis zu dem im Westen gelegenen Weißen Turm die Mauer um die Stadt zog, ist noch deutlich

erkennbar. In einzelnen Strecken hat sich hier der nach und nach eingeschüttete und überbaute Stadtgraben erhalten. Der zunächst liegende Teil hat als Reitbahn und Schießgraben gedient. Die aus der Grabentiefe aufragenden Gebäude, von denen ein hoher Giebelbau die Jahreszahl 1519 trägt, sind Teile des schon 1449 hier genannten Marstalles. Die Einschüttung der südlich davon gelegenen Partien geschah erst, als hier in unserem Jahrhundert die Handelsschule und das Theater entstanden. Dann setzt sich der Graben unterirdisch fort als ein von 26 viereckigen Pfeilern getragener, 447 Fuß langer Kellerraum, Herrenkeller genannt, der sich bis an das Ende der 1499 hier als Kornhaus erbauten Maut, auch Hallgebäude genannt, erstreckt. In diesem Jahre wurde das an dieser Stelle gelegene alte Frauenthor eingelegt. Die Fortsetzung des Grabens wird bezeichnet durch eine Reihe in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbauter später in Zeughäuser umgewandelter Kornhäuser. Streckenweise kommt hier auch der vom Färberbrücklein überschrittene alte Graben wieder zum Vorschein und weist uns den Weg zu dem im Jahre 1434 mit kräftigen Strebepfeilern gestützten, mit Backsteinmauerwerk hochgeführten Weißen Turm, der an den Seitenwänden des rundbogigen Durchgangs die an St. Sebald erinnernden Blendarkaden zeigt, welche die frühe Entstehung dieses Turmes im 13. Jahrhundert verraten. Ein wichtiger Rest ist hier das dem Turm malerisch vorgelagerte Zugangsthor mit seinen beiden niedrigen Flankierungstürmen. — Die Kurve, in der sich das langgezogene Weizenbräugebäude hinzieht, das im Jahre 1672 seine kräftige architektonische Ausgestaltung erhalten hat, sowie das wie dieses über dem alten Stadtgraben errichtete, im Jahre 1491 als Kornhaus erbaute Unschlitthaus bezeichnen den Weg, den die Befestigung vom Weißen Turm bis an die Pegnitz nahm, die hier mit Hülfe von vier Schwibbogen überschritten wurde. Ein auf einem Inselchen aufgebauter kleiner Rundturm mit quadratischem Dächlein unterbrach sie. Nur er und das nördliche Bogenpaar mit dem darüber gelagerten häuslich eingerichteten Wehrgang, in dem einst der Henker seine Behausung hatte, steht noch, an die Stelle des südlichen Paares war schon Ende des 15. Jahrhunderts ein überdeckter hölzerner Steg getreten, der Ende der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts durch einen eisernen ersetzt worden ist, dessen prosaisch nüchternes Aussehen zu seinem romantischen Namen „Henkersteg" wenig passen will (Abb. 13). Er führt auf den mit Urväter Hausrat angefüllten Trödelmarkt, der für den mit gespannten Erwartungen und Kaufgelüsten nach Nürnberg kommenden Altertumsfreund immer noch eine ergiebige Fundgrube ist. Die beiden Mauerbogen aber stoßen auf einen quadratischen mit niederer Kappe bedeckten massiven Turm, der als Wasserturm bezeichnet wird. Wie der kleine Rundturm so hat auch er durch das Alter eine auffallend dunkle Färbung erhalten. Mit seinen kräftigen Bossenquadern und den kleinen vergitterten Fenstern macht er einen überaus ernsten Eindruck und ist als Bild düsteren Schweigens und finsterer Verschlossenheit so recht dazu angethan, die unheimliche Gestalt des Henkers und seiner Knechte vor uns erscheinen zu lassen, ja eine ganze Reihe grausiger Vorstellungen in uns zu wecken. Wenn irgendwo so spürt man hier die Macht, die ein altes Gemäuer über unsere Phantasie gewinnen kann. Zu einem überraschend schönen Bilde, das seinen höchsten Reiz bekommt, wenn dichter Schnee die Dächer deckt, verbinden sich diese

Partien mit dem benachbarten in Fachwerk ausgeführten Giebelbau, den Türmen von St. Sebald und dem im Hintergrunde aufragenden sonnenbeglänzten Sinwellturm der Burg. Das mit einer zweistöckigen hölzernen Altane und einem Fachwerkgiebel gegen den Fluß gerichtete Nachbargebäude, von dem sich auf den Turm hin, auf gerader Balkenbrücke ein kleiner Flügelbau hinüberschwingt, ist ein im Jahre 1446 erbautes Krankenhaus, das später, in ein Weinlager umgewandelt, den Namen Weinstadel erhielt. Vom Wasserturm aus zog sich wahrscheinlich die bis auf den erwähnten Turm in der Lammsgasse, der schon zur alten Befestigung gehörend hier vielleicht wieder Verwendung fand, spurlos verschwundene Befestigung in gerader, fast nordwärts gerichteter Linie bis an das Tiergärtnerthor hin, um dann von hier aus östlich gegen die Burg hin abzubiegen. Wie der Lauferschlagturm und der Weiße Turm, so hatte auch der mit diesen gleichzeitig entstandene Tiergärtnerthorturm, dessen Name darauf schließen läßt, daß sich hier der burggräfliche Tiergarten befand, ein Durchgangsthor. Dieses war, wie man noch heute erkennen kann, spitzbogig. Als bei den großen Veränderungen, denen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Burgbefestigung unterworfen wurde, der große tunnelartige Durchgang entstand, wurde das Thürlein, das den gesteigerten Verkehrsansprüchen längst nicht mehr entsprach, zugemauert. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts (1516) war der obere Teil des Turmes vollständig neu ausgebaut und mit den, treffliche Auslugspunkte bietenden reizvollen Erkerchen versehen worden. Wie der Lauferschlagturm erhielt er ein achteckiges Spitzdach, in das von den Ecken her ansteigende Zwickel anmutig hineinschneiden. Der Turm ist der schönste unter den quadratischen Mauertürmen der Stadt, am schönsten von der Grabenseite her gesehen, wo er sich mit den Mauern und Türmen der benachbarten Burg zu einer großen Gesamtwirkung verbindet (Abb. 14). Er ist auch durch besondere Schmuckstücke ausgezeichnet. Ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes steinernes Wappenmedaillon mit der den alten Ratssiegeln entsprechenden frühen Form des Jungfrauenadlers ziert die Südseite, ein im Jahre 1454 sorgfältig in Kupfer getriebener Wappendreiverein (der doppelköpfige Adler und der Nürnberger geteilte Adlerschild in symmetrischer Wiederholung) die gegen den Graben gerichtete Nordseite.

Der von der Zeit glücklich unberührt gebliebene Weinstadel neben dem Henkersteg ist ein bezeichnendes Beispiel jener einfachen und leichten Bauweise, in der wir uns bis in das 16. Jahrhundert hinein die Mehrzahl der Nürnberger Häuser ausgeführt denken müssen. Nur eine kleine Zahl dieser Häuser und diese, wie der Weinstadel alle aus dem 15. Jahrhundert, hat sich erhalten. Wie es im Innern der Stadt aussah, als im 14. Jahrhundert der von uns umgangene Mauerring geschlossen war, läßt sich nicht sagen. Die Züge der zum Teil breit und geräumig angelegten und an vielen Stellen marktartig verbreiterten Gassen sind zwar die alten geblieben und anzunehmen ist, daß schon damals die den alten Straßen Nürnbergs ein so lauschiges Aussehen verleihende Sitte herrschte, die Häuser nicht glatt aneinanderzureihen, sondern das eine vor das andere treten zu lassen, so daß jedes einzelne als besonderes Individuum für sich die Straße beherrscht. So ergab sich der malerisch gebrochene Lauf der Straßen, der einer der vielen Vorzüge ist,

welche die alten deutschen Städte vor den an Langweiligkeit einander überbietenden Städten der Neuzeit mit ihren öden, schnurgerade gezogenen Straßen besitzen. Von den Gebäuden jener frühen Jahrhunderte haben außer den gekennzeichneten Resten der kirchlichen Baukunst und der Burg alle den Forderungen der nachfolgenden Zeiten weichen müssen.

* * *

Das 13. und 14. Jahrhundert, die Blütezeit des durch Reichtum, Unternehmungslust und Kriegstüchtigkeit ausgezeichneten deutschen Bürgertums haben aus dem kleinen Nürnberg eine mittelalterliche Großstadt ersten Ranges gemacht, deren Handel die Welt beherrschte, deren Kunst- und Handwerkserzeugnisse anfingen, in allen Landen begehrte Dinge zu werden und deren ganzes Leben jenen glänzenden und heiteren Anstrich hatte, wodurch bis dahin das immer mehr von seiner idealen Höhe herabsteigende Rittertum ausgezeichnet war. Die fortwährenden Plackereien, denen die Nürnberger Kaufleute durch den auf seinen armseligen Burgen hausenden Adel ausgesetzt waren, zeigen, mit welchem Neide dieser auf die Stadt und seine wohlhabenden Bürger blickte, deren behäbiger Wohlstand am besten durch den Ausspruch des Humanisten Aeneas Sylvius gekennzeichnet ist: „Die Könige von Schottland würden wünschen, so gut zu wohnen wie die mittleren Bürger Nürnbergs."

Trotz des Anschlusses der Stadt an den 1254 gegründeten rheinischen Städtebund, trotz ihrer Verbindung mit anderen Städten und anderen dem Schutze ihrer Handelsinteressen dienenden Bündnisse wäre es ihr wohl kaum gelungen, dem Andrängen aller ihrer Feinde so siegreich zu widerstehen, zumal seitdem im 15. Jahrhundert als die grimmigsten die mächtigen Markgrafen von Brandenburg erschienen, die, auf ihre alten Burggrafenrechte pochend unausgesetzt darnach trachteten, die Stadt unter ihre Botmäßigkeit zu bekommen, wenn sie sich nicht in so hohem Maße der Liebe, des Vertrauens und der thatkräftigen Unterstützung des Kaisers erfreut hätte. An die innigen Beziehungen, in denen gerade im 14. Jahrhundert Nürnberg zu den Kaisern stand, erinnert eine Reihe bemerkenswerter Wahrzeichen, vor allem zwei die östliche Wand des großen Rathaussaales schmückende, um das Jahr 1340 entstandene Reliefdarstellungen, deren eine den von zwei schwebenden Engeln gekrönten Kaiser Ludwig den Bayern vor Augen führt, der, die Füße auf zwei ruhende Löwen gestellt, auf einem von Adlern flankierten Throne sitzt, während die andere eine sich von ihrem Sessel erhebende Frauengestalt zeigt, die von einem Mädchen, welches im Begriff ist niederzuknien, ein großes Schwert, einen Gürtel, ein Paar Handschuhe und einen Stab entgegennimmt. Das erstere ist die freie Nachbildung des Siegels, mit dem der Kaiser sein der Stadt im Jahre 1332 verliehenes Handelsprivilegium versah. Dieses Privileg war für die Festigung der Beziehungen zu den niederländischen Städten von großer Wichtigkeit. An diese erinnert auch das andere Relief, das die symbolische Handlung andeutet, durch welche die Stadt Nürnberg alljährlich dem Fortbestand ihrer Handelsbeziehungen zu den brabantischen Städten Ausdruck zu verleihen pflegte. Nach alter Tradition soll die Brabantia die Züge der Margarete von Holland, der Gemahlin des Kaisers haben. Die Reliefdarstellungen zeichnen sich durch eine für die Nürnberger Plastik überhaupt

bezeichnende frische und urwüchsige Behandlungsweise aus. Gut ist die Ausführung der Gewänder, natürlich die Bewegung der Gestalten und lebendig der Ausdruck der Köpfe. Auffallend kontrastiert damit die steife und ungelenke Bildung der Arme und Hände der beiden Frauen. Für die genaue Datierung dieser alle Merkmale der frühgotischen Plastik zeigenden Bildwerke war das Jahr maßgebend, in dem der im Jahre 1332 begonnene Rathausbau seinen Abschluß gefunden hat.[10]) Bis dahin hatte sich der Rat mit den Tuchmachern in ein an der Westseite des heutigen Hauptmarktes gelegenes Gebäude geteilt, über dessen Beschaffenheit die Angaben fehlen. Nun wo die Verhältnisse in der Stadt einen großstädtischen Charakter bekommen hatten und der aus den reichsten und edelsten Geschlechtern gebildete Rat sich seiner Macht und Würde bewußt war, konnte jener Bau nicht mehr genügen, sondern galt es, ein Gebäude zu gewinnen, das nicht nur den praktischen Forderungen entsprach, sondern auch einen dem Ansehen der Stadt entsprechenden monumentalen und repräsentativen Charakter hatte. So entstand in den Jahren 1332—1340 am Fuße des Burgberges, südlich von dem Kloster der Dominikaner, das Rathaus mit seinem langen von Osten nach Westen gerichteten Saal und einer Reihe kleinerer Amtsräume, darunter die Rats- und die Losungsstube. Das Erdgeschoß nahmen, wie es noch heute in diesem Teil des Rathauses der Fall ist, Läden und Räume vornehmlich der Tuchscherer und Buchhändler ein. Im Kellergeschoß wurden die mit einer Folterkammer verbundenen Lochgefängnisse eingerichtet, in deren schauerliches Dunkel man noch heute durch vergitterte Bodenöffnungen im kleinen Rathaushofe hinunterschauen kann. Hier unten mündet auch der große unterirdische Gang, der das Rathaus und die Burg miteinander verbindet und an der Sohle des Burgberges im sogenannten Schneppergraben seinen Anfang hat. Nicht aus der Urzeit stammend, sondern erst im Jahre 1543 angelegt, diente er wie auch die anderen vielfach verzweigten unterirdischen Gänge der Stadt Wasserleitungszwecken. Von dem künstlerischen Charakter des alten gotischen Rathauses giebt uns die vor kurzem vorzüglich restaurierte östliche Front (Abb. 15) und die von zehn einfachen Spitzbogenfenstern durchbrochene Südseite des Saalbaues eine deutliche Vorstellung. Alte Zeichnungen haben uns das Bild der westlichen Fassade bewahrt. Beide Fronten sind durch hohe Treppengiebel gekennzeichnet, die mit stark vortretenden Lisenen belebt sind, welche die spitzbogig durchbrochenen Giebelstufen fialenartig überragen. Ihre kugeligen Bekrönungen und das östliche Glockentürmchen sind spätere Zuthaten. Während sich der Saal gegen Westen in drei Spitzbogenfenstern und einer darüberliegende Fensterrose öffnete, zeigt die Ostseite zwischen zwei Fenstern ein einfaches Chörlein und darüber ein in fünf Schmalfenster geteiltes breites Rundbogenfenster. Wappen und Wappenmedaillons zierten die Westseite; ein schönes Wappenmedaillon mit dem markig gezeichneten und flott gemeißelten einköpfigen Adler (vergl. die Abbildung auf dem Titelblatt) weist auf der rechten Seite ihres Erdgeschosses die Ostseite auf, dicht über dem in schräger Richtung auf das vortretende Nebengebäude stoßenden horizontalen Stützbalken, den der Volksmund als den Galgen bezeichnet, an dem für seinen Verrat der Losungen Niklas Muffel gehenkt wurde. Die Ausführung des Giebels geschah in Ziegelrohbau, der auch sonst bei derartigen

Giebeln in Anwendung kam. Ähnliche Backsteingiebel zeigen die Mohrenapotheke, Königsstraße 32 und das wie dieses Haus auch aus dem 15. Jahrhundert stammende sonst in Haustein ausgeführte Haus Ebnersgasse 8. Einen in unseren Tagen verputzten Eisenengiebel des 14. Jahrhunderts weist das Haus Adlerstraße 14 auf. Eine ausgedehnte Verwendung hat der Ziegelrohbau in Nürnberg nicht gefunden, der in der nächsten Nähe der Stadt gebrochene gute rötlich schimmernde Sandstein legte es nahe, diesen zu verwenden. Das Innere des mit einer gewölbten Holzdecke versehenen Rathaussaales (Abb. 16), dessen Ausstattung im wesentlichen dem 16. Jahrhundert angehört, wurde bald nach der Vollendung des Baues mit Gemälden versehen,

Abb. 20. Die Nordseite der Sebalduskirche
mit der gotischen Seitenschiffverbreiterung und dem Ostchor. (S. 41)
Phot. von F. Schmidt.

die aus der Geschichte entlehnte Beispiele strenger Gerechtigkeitspflege darstellten, ein seit jenen Tagen bei der malerischen Ausstattung der Rathaussäle beliebtes Motiv. Auch die Ratsstube wurde mit Malereien geschmückt, und aus dem Jahre 1423 erfahren wir, daß ein Meister Berthold mit seinen Söhnen und Gesellen die Fassaden bemalte. Erhalten hat sich von alledem leider nichts. Schwache Spuren von Malereien waren vor einigen Jahrzehnten noch an der Ostfassade zu sehen. — Auch sonst war für eine reiche farbige Ausstattung des Saales Sorge getragen. Bunte Fahnen, Banner, reich bemalte Wappenschilder und Kannen, bei festlichen Anlässen auch kostbare Teppiche, schmückten die Wände. Nicht nur den großen amtlichen Handlungen diente der Saal, sondern auch zu frohen Festen öffnete er seine Pforten. Hier brachte der Rat dem Kaiser seine Huldigungen dar, hier fanden

ſich zu Spiel und Tanz die ehrbaren Geſchlechter ein, und manche glückliche Geſchlechterbraut hat er bei feſtlichem Gelage geſehen. Seine Größe hat es ſogar erlaubt, daß ſich in ſeinen Wänden die ritterliche Jugend zu mutigem Kampfſpiel zuſammenfand und ein regelrechtes Scharfrennen hielt. Auch politiſche Verſammlungen, Reichs- und Fürſtentage haben hier ſtattgefunden, und ebenſo weiß er von kaiſerlichen Hofgerichten zu erzählen. Es ſei auch gleich an das Friedensmahl

Abb. 21. Detail vom Oſtchor der Sebalduskirche. (S. 42)
Phot. von R. Albrecht.

erinnert, das nach dem Abſchluß des weſtfäliſchen Friedens hier am 25. September des Jahres 1649 den Geſandten gegeben wurde. So wird ein ganzes Stück Vergangenheit bei ſeinem Anblick lebendig.

Wie erwähnt ſind die Straßen Nürnbergs vielfach marktartig verbreitert, ſo daß wir eine ganze Reihe von Märkten und Plätzen zählen, aber noch fehlte der Stadt, als der Rathausbau vollendet war, ein den Verkehrsverhältniſſen entſprechender Hauptmarkt. Zwar hatten ſich die Nürnberger im Jahre 1313 vom Biſchof

Wulfing von Bamberg das Recht erwirkt, die südlich von der heutigen Frauenkirche gelegene Moritzkapelle von hier auf den Sebalder Friedhof zu übertragen und damit den Platz gewonnen, den später das malerische Tuchhaus einnahm, und wo seit Ende der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts das als Telegraphenamt erbaute charakterlose Gebäude steht. Aber damit war nicht viel gewonnen, und so wandte sich die Stadt im Jahre 1349 an Kaiser Karl IV. mit der Bitte, zu gestatten, daß man das südlich vom Rathaus gelegene und sich von da in nordöstlicher Richtung hinziehende also durch eine besonders günstige Lage ausgezeichnete Judenviertel einlege. Im Hinblick darauf, „daß in der Stadt kein großer Platz sei, wo die Leute ohne Gedränge kaufen und verkaufen mögen", erteilte der Kaiser dazu die Genehmigung, nur wurde zur Bedingung gemacht, „daß man aus der Judenschule soll machen eine Kirche zu St. Marien Ehre und die legen auf dem großen Platz an eine solche Statt, da es den Bürgern am besten dünket". Alle Juden, soweit sie nicht ein Opfer des Fanatismus der irre geleiteten Volksmenge wurden, mußten die Stadt verlassen, freilich um drei Jahre darauf auf besonderen Befehl des Kaisers wieder Einlaß zu bekommen. (Abb. 17.)

Schon das Jahr vor der Judenvertreibung war für die Stadt ein bewegtes gewesen. Schroff standen die Geschlechter und die Handwerker einander gegenüber. Diese beanspruchten teil zu haben an der Verwaltung der Stadt, die bis dahin ausschließlich in den Händen jener lag. Das Entgegenkommen, das der Rat dem von der Gegenpartei des im Volke allgemein beliebten Kaisers Ludwig des Bayern aufgestellten und nach dessen Tode von dieser zum Kaiser ausgerufenen Karl IV. zeigte, gab am 4. Juni 1348 das Signal zu offenem Aufruhr. Man erklärte sich für die bayerische Partei, verjagte den Rat und führte ein Regiment der Zünfte ein. Aber schon im Oktober des folgenden Jahres wurde mit Hülfe des Kaisers, der sich mit der bayerischen Partei ausgesöhnt hatte, der alte Geschlechterrat wieder eingesetzt. Den Wünschen der Handwerker wurde dabei insoweit Rechnung getragen, als ihrer acht im Rate zugelassen wurden. Die Zünfte wurden ein für allemal aufgelöst und das ganze Handwerksleben durch eine vom Rate eingesetzte Behörde, das Rugsamt, geregelt.[11]) So bezeichnet die Mitte des 14. Jahrhunderts für Nürnberg den Anfang einer neuen Aera. Der Aufstand hatte wie ein reinigendes Gewitter gewirkt. Befreit von der Schwüle, welche die Unzufriedenheit im Volke erzeugt hatte, erfreute sich die Stadt wieder des heitersten Sonnenscheins. Ein neues Leben war in ihr erwacht. So ward in ihren Mauern alles neu. Ein jugendfrischer, lebensfroher Geist durchweht alle künstlerischen Schöpfungen dieser Zeit.

Von ihm zeugt das schmucke Kirchlein, das in den Jahren 1355—1361 an Stelle der abgebrochenen Synagoge entstand, die reiche Fassade gegen den fast quadratischen großen Hauptmarkt gerichtet, während der einfache Chor in den gleichfalls damals entstandenen Obstmarkt hineinragt. Die durch Zierlichkeit ihrer Verhältnisse ausgezeichnete, zuweilen kaiserliche Kapelle genannte Frauenkirche (Abb. 18) ist ein fast quadratischer, durch vier kräftige Rundsäulen in neun Gewölbejoche geteilter Hallenbau mit länglichem einschiffigem Chor und einer reich mit Bildwerk ausgestatteten quadratischen Vorhalle, über welcher die chorartig aus der Giebelwand vortretende fünfseitige St. Michaelskapelle erscheint. Sie soll erst 1411 hinzugefügt worden sein. Als im Jahre 1361,

also dem Vollendungsjahr der Kirche, Kaiser Karl IV. zur Feier der in diesem Jahre in Nürnberg erfolgten Geburt seines Sohnes Wenzel die Reichskleinodien und Heiligtümer von Prag nach Nürnberg bringen und von der Altane des Kirchleins aus dem Volke weisen ließ, wobei er selbst das kaiserliche Ornat angelegt hatte und das vermeintliche Schwert Karls des Großen in Händen hielt, da war diese Altane noch ganz frei. Beeinträchtigt wird die architektonische Wirkung dieses Chörleins durch den aus den Tagen der Spätgotik stammenden oberen Abschluß. Die unorganisch über den Spitzbogenfenstern angeordneten ausgezackten Rundbogen lassen diesen oberen Teil deutlich als spätere Zuthat erkennen. Von reicher dekorativer Wirkung ist der durch fünf Säulenarkaden horizontal geteilte mit schlanken Fialen besetzte Giebel, dessen vor seiner Mitte ansteigendes Glockentürmchen plötzlich und unvermittelt abbricht und mit einer Zwiebelhaube bedeckt ist. Eine Besonderheit dieses Kirchleins ist das in der Höhe des St. Michaelschörleins angebrachte, in Verbindung mit der Uhr stehende sogenannte „Männleinlaufen", das schon früher vorhanden gewesen war, aber seine jetzige Gestalt in der Zeit von 1506—1509 durch den kunstreichen Schlossermeister Jorg Heuß, der das Uhrwerk schuf, und den tüchtigen Kupferschmied Sebastian Lindenast, der die Figuren in Kupfer trieb, empfangen hat. Sie stellen Kaiser Karl IV. und die sieben Kurfürsten, sowie Herolde und Posaunenbläser dar. Täglich beim Schlage der Mittagsstunde kommen die Kurfürsten aus ihrem Gehäuse heraus und umschreiten feierlich und gravitätisch den Kaiser, während die Bläser ihre Tuben an den Mund setzen. So sorgte man dafür, die Erinnerung daran festzuhalten, daß Karl IV. im Jahre 1356 von Nürnberg das Gesetz der goldenen Bulle ausgehen ließ, das unter anderem die für Nürnberg wichtige Bestimmung enthält, daß jeder deutsche Kaiser seinen ersten Reichstag in Nürnberg abzuhalten habe. Daran erinnert auch eine aus unseren Tagen stammende Malerei an einem Hause der Schildgasse.

Wie die mit ihrer malerischen Front den Marktplatz beherrschende Frauenkirche, so ruft auch die einige Jahre ältere Spitalkirche zum heiligen Geist, die in den Jahren 1331—1341 der wohlhabende Nürnberger Bürger Konrad Groß in Verbindung mit einem Spital erbaute, die Erinnerung an die alte deutsche Kaiserherrlichkeit wach, denn hier waren bis zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts die Reichskleinodien und Heiligtümer untergebracht, die auf die Bitten des Rates durch Kaiser Sigismund der Stadt für ewige Zeiten im Jahre 1424 zur Aufbewahrung übergeben worden waren. In festlichem Zuge hatte man sie am 22. März jenes Jahres in die Stadt eingebracht. Die Heiligtümer wurden bis zum Jahre 1523 alljährlich von einem auf der Westseite des Marktes aufgeschlagenen Gerüste aus dem Volke gezeigt. Eine Fassadenmalerei schmückt seit etwa einem Jahrzehnt das Haus, in dem sie in der Nacht vor ihrer Vorzeigung verwahrt wurden, und für welches Dürer seine Bildnisse Karls des Großen und Kaiser Sigismunds geschaffen hat. Die Reichsinsignien, welche in einem vom Chorgewölbe der Kirche herabhängenden silbernen Schrein, der sich heute im Germanischen Museum befindet, verwahrt waren, wurden bei den Krönungen mit großem Aufwand und Gepränge durch Nürnberger Abgesandte zur Krönungsstätte gebracht.

Die im Jahre 1527 vergrößerte dreischiffige Spitalkirche, die das Grabmal

ihres 1356 verstorbenen Stifters enthält, ist in ihrem Innern in den Jahren 1662 und 1663 durch den Italiener Carlo Brentano mit schwerfälligen barocken Stuckornamenten ausgestattet worden, während das Aeußere den gotischen Charakter bewahrt hat. Als Nachhall der romanischen Bauweise erscheint hier die über der Chorwölbung außen erscheinende Zwerggalerie, nur daß an die Stelle der Rundbogen kleine Spitzbogenöffnungen getreten sind. Der auf zwei Schwibbogen über

Abb. 22. Die Brautthüre an der Nordseite der Sebalduskirche. (S. 42)

dem Fluß ruhende Teil des Spitals ist eine 1489 begonnene und 1527 vollendete, als „Suden" oder „Sutte" bezeichnete Erweiterung der Anlage. Noch sei bemerkt, daß der Gründer des Spitals Konrad Groß sich der besonderen Gunst Kaiser Ludwigs des Bayern zu erfreuen hatte, der überhaupt den Nürnbergern besonders zugethan war und gerne bei ihnen Einkehr hielt.

Wie die Spitalkirche so ist auch das, wie erwähnt, im Jahre 1313 von dem Markt auf den Sebalder Friedhof übertragene, unter dem Namen Moritzkapelle

bekannte, einschiffige Kirchlein ein überaus einfacher Bau, dessen einzige Zier die Maßwerke seiner schlanken Fenster sind. Mit einer wirklichen Uebertragung werden wir es kaum zu thun haben. Wahrscheinlich hat diese Moritzkapelle mit dem im Judenviertel gelegenen älteren Kirchlein nur den Namen des Heiligen gemein.

Abb. 23. Ostchor der Sebalduskirche mit Sebaldusgrab. (S. 42)
Phot. von F. Schmidt.

Schon früh scheint die an der Nordseite dieser Kapelle gelegene Wirtschaft, weltbekannt unter dem Namen Bratwurstglöcklein, bestanden zu haben, der Tradition nach schon im Jahre 1400. 1519 wird sie als Garküche genannt (Abb. 19). Der barocke Halbgiebel, mit dem das durch seine niedrigen und engen Räume „hervorragende" originell ausgestattete Bratwurstglöcklein, das sich rühmen kann, die größte Berühmtheit der Stadt zu sein, an die Nordseite der Moritzkapelle stößt, stammt aus dem

Beginn des 17. Jahrhunderts. — Ein schmuckloser Bau ist die erwähnte, unvollendet gebliebene dreischiffige Katharinenkirche, und einfache Kirchenbauten des 14. Jahrhunderts sind die im Jahre 1360 erbaute Marthakirche und die wie diese zu einem Pilgrimhospitale gehörende, aus demselben Jahre stammende Kirche zum heiligen Kreuz, jene in der Nähe des Klarakloſters, diese außerhalb der Stadt unweit der Burg. Bemerkenswert sind in der heiligen Kreuzkirche die an den Chorwänden hängenden, mit plastischem und gemaltem Wappenschmuck gezierten wappenschildförmigen und kreisrunden Totenschilde, wie deren schöne Exemplare auch die Lorenzkirche und der Chor der Jakobskirche aufweisen.[12]) — Auch die im weiteren Umkreis der Stadt gelegenen Kirchen von St. Johannis St. Peter, St. Jobst und St. Leonhard, von denen die drei letztgenannten mit Siechkobeln, d. i. Krankenhäusern, verbunden waren, während sich um die erste seit dem Jahre 1518 der durch seine wertvollen Bronzeepitaphien ausgezeichnete große Friedhof legte, nachdem hier schon seit dem 14. Jahrhundert bei Epidemien Beerdigungen stattgefunden hatten, sind solche einfachen, anspruchslosen Schöpfungen des 14. Jahrhunderts. Ebenso einfach charakterisiert ist die in ihren wesentlichen Teilen dem 14. Jahrhundert angehörende, mit einem an der Nordseite malerisch angeordneten Turm versehene durch die schönen Raumverhältnisse ihres Chores ausgezeichnete Jakobskirche, und von gleicher Art waren, nach den Kupferstichdarstellungen zu schließen, die nicht mehr vorhandene Elisabethkirche sowie die Kirchen der Barfüßer, Dominikaner und Karmeliter, von denen die beiden ersteren noch dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörten. Um so größer war die Pracht, mit der die im Laufe des 14. Jahrhunderts unternommene Erweiterung der dem heiligen Sebald geweihten Hauptkirche der Stadt und der vom 13. Jahrhundert bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus währende Neubau der Lorenzkirche durchgeführt wurden.

Mit solcher Schnelligkeit hatte sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Stadt entwickelt, daß sich schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts die erst 1274 geweihte Sebalduskirche als zu klein erwies, um die Menge der Gläubigen zu fassen und man im Jahre 1309, an der Nordseite beginnend, daran ging, die Seitenschiffe des westlichen Chores zu verbreitern. Mit teilweiser Verwendung der alten Kapitäle wurden die Mauern so weit herausgerückt, daß die Mittelschiffbreite noch übertroffen wurde. Die neuen Kapitäle zeigen die für die Frühgotik typische Form des von naturalistischem Laubwerk umzogenen Korbes. Von köstlichem Reize ist das durch eine meisterhafte Wiederherstellung wieder auf den ursprünglichen Zustand zurückgebrachte Aeußere, nicht nur dieses Erweiterungsbaues, sondern auch des majestätischen Ostchores, der in den Jahren 1361—1379 an die Stelle des romanischen östlichen Querhauses und Chores getreten ist. Durch starke Verwitterung des Mauerwerks zumal der schön gewachsenen Fialen, sowie durch den im Jahre 1561 erfolgten Abbruch der das Dach umziehenden, baufällig gewordenen Galerie und der die Dachkante kühn überragenden Wimperge war die Kirche als eine Ruine auf unser Jahrhundert gekommen. Stark beeinträchtigt wurde das Langhaus noch dadurch, daß das Dach der Seitenschiffe hoch in die Rundbogenfenster des Mittelschiffes hineinschnitt und so dieses vollständig verdunkelte. Alle diese Uebelstände

sind heute beseitigt. Mit einer Stilechtheit, der nur die Patina des Alters fehlt, um den Zusammenschluß des Alten und Neuen vollkommen zu machen, sind die

Abb. 24. Wandtabernakel (Sakramentshäuschen) im Chor der Sebalduskirche. (S. 44)
Phot. von F. Schmidt.

fehlenden Teile ergänzt (Abb. 20). Glücklich bewahrte Reste ermöglichten es, die mit einem ringsumlaufenden Zinnenkranz versehene Galerie wieder in der alten Weise herzustellen, und auch für die übrigen erneuten Partien boten die erhaltenen Teile Anhaltspunkte genug, um jede Willkür auszuschließen.

Einfach gegliederte Strebepfeiler teilen die Wände der verbreiterten Seitenschiffe in sechs Felder, von denen fünf zu hohen Spitzbogenfenstern durchbrochen sind, während zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler von Westen her gerechnet, Portale eingefügt sind, über deren mit einer Balustrade versehenen Plattform sich die Wand gleichfalls zu einem Spitzbogenfenster öffnet. Kräftig steigen die Fialen der Pfeiler an und bilden mit den in große Kreuzblumen ausblühenden Wimpergen einen schönen rhythmischen Wechsel. An der einfacher gebildeten Südseite, deren Strebepfeiler mit stark verdünnten Fialen abschließen, fehlen die Wimperge. Bildnerischer Schmuck verbindet sich mit den edlen architektonischen Formen zu jener poetisch zarten Wirkung, die den Werken Gotik ihren zauberischen Reiz verleiht. Was die Formen des Mittelschiffes noch keimhaft in sich tragen, und was sich in den ja hier schon stellenweise auftretenden Knospenkapitälen mächtig regt, hier ist es zum Durchbruch gekommen: der neue Kunstfrühling, die junge Gotik. Nicht ihr früheſtes Stadium bezeichnen diese Formen, sondern schon kündigt sich der Sommer an. Diesem selbst aber gehören erst die reichen und prächtigen Formen des Ostchores an (Abb. 21). Als hohe dreischiffige Halle mit neunseitigem Umgang überragt er zu imponierender Wirkung den westlichen Teil der Kirche, mit seinem Dachfirst fast die Höhe einnehmend, bis zu welcher damals die beiden Türme geführt waren. Wie Naturgebilde wachsen in stetiger Verjüngung die reich gegliederten, mit eingelassenen Reliefs und unter Baldachinen aufgestellten Heiligenfiguren anmutig belebten Strebepfeiler empor, deren schlanke Fialen mit den kräftigen Kreuzblumen wechseln, in welche die mit lebhaft bewegten Krabben besetzten glatten Fensterwimperge ausblühen. Ein mittlerer und zwei dünne Seitenpfosten teilen die hohen Fenster in vier schmale Felder, über denen in der Höhe einfach und klar durchgebildetes Maßwerk erscheint. Fensterartig sind auch die Felder der den Dachrand umziehenden Galerie durchbrochen, deren Bekrönung ein Zinnenkranz bildet.

Mit besonderem Reichtum ist das östliche Portal an der Nordseite, die Brautthüre (Abb. 22) ausgestattet. Zierlich durchbrochenes, mit Krabben und hängendem Zackenwerk besetztes Maßwerk bildet die schöne Bekrönung der hohen Portalöffnung, in deren Leibung in sinniger Weise die Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen aufgestellt sind. In dieser Thüre fand die Einsegnung der Brautpaare statt, so wie es uns das sechste Blatt von Dürers Marienleben in so anschaulicher Weise vor Augen führt. Der überraschende Eindruck, den der Höhenunterschied zwischen dem westlichen und östlichen Teil der Kirche im Innern (Abb. 23) hervorruft, wo kapitällose schlanke Säulenbündel die stellenweise mit herunterhängendem Zackenornament besetzten Gewölberippen tragen, überzeugt am unmittelbarsten von der großen Wandlung, die sich mittlerweile in der Baukunst vollzogen hatte. Der letzte Rest jener an die klösterliche Strenge und Abgeschlossenheit gemahnenden Schwere, Enge und Dunkelheit, die mit seinen massiven Formen noch der dem Uebergange angehörende westliche Teil zeigte, ist abgethan und an deren Stelle eine von Licht- und Luftbedürfnis zeugende Weiträumigkeit und Höhenentwicklung getreten, die dem heiteren und freien Geiste entspricht, der seit dem kraftvollen Auftreten eines arbeitsamen und zielbewußt aufwärts strebenden Bürgertums die Kultur des Mittelalters durchwehte. Welcher Jubel und welche Formenfreudigkeit spricht

Abb. 25. Die Lorenzkirche. (S. 44 ff.)
Phot. von Hahn.

sich in der glänzenden architektonischen und plastischen Ausstattung dieser Halle aus, die wie die Farbenreste deutlich erkennen lassen, einst im reichsten Farbenschmucke prangte. Anmutige Zierstücke der entwickelten aber noch von jeder Willkür freien Gotik sind die zierlichen Baldachine zu Häupten der rings um den Umgang aufgestellten aus Holz, Stein und Thon gebildeten Heiligengestalten, die meist dem 15. Jahrhundert angehören. Ein köstliches Schmuckstück ist auch das an der Nordwand des Chores aus dem oberen Raum der alten Sakristei in die Kirche hineinragende Chörlein, und besondere Beachtung verdient wie dieses das aus der Zeit des Chorbaues stammende Wandtabernakel (Abb. 24), das zwar nicht die imponierende Höhe und den originellen Wuchs des Kraftschen Sakramentshäuschens hat, aber durch die Schönheit seiner Verhältnisse und die glückliche Verteilung seiner sich auf die Passion beziehenden Bildwerke einen hohen künstlerischen Reiz besitzt. Auch hier haben sich Reste der ursprünglichen Bemalung und Vergoldung erhalten.

Wann mit der Erbauung der Lorenzkirche[13]) begonnen wurde, wissen wir nicht. Nach ihrem Stilcharakter gehören die älteren Teile, d. i. das Langhaus mit der westlichen Front und den beiden Türmen, der Mitte des 14. Jahrhunderts an. Die Angaben der Chronisten aber sprechen dafür, daß schon unter der Regierung Rudolfs von Habsburg, der der Stadt in besonderem Maße zugethan war, der Bau begonnen worden ist. Sie gedenken auch der Zuwendungen, welche die Grafen von Nassau ihm zu teil werden ließen. Für den Beginn des Baues wird gewöhnlich das Jahr 1274 angegeben. Wahrscheinlich baute man damals den Chor, der sich dann gerade so wie der alte Ostchor der Sebalduskirche in der Folgezeit als unzulänglich erwies und infolgedessen im Jahre 1439 durch den großen Hallenchor ersetzt wurde. Der mit Karl IV. zusammenhängende böhmische Löwe in einem Wappenschilde der Westfront deutet auf das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts als die Zeit, in der die plastische Ausschmückung der Fassade stattfand. Abgesehen von den Türmen, an denen noch bis in das 15. Jahrhundert hinein gebaut wurde und dem Chor, dessen Erbauung in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts fällt, war der Bau wohl um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet. Damals traten noch die Strebepfeiler, von denen aus sich die kräftigen Strebebogen nach dem in doppelter Höhe die Seitenschiffe überragenden Mittelschiff hinüberschwingen, stark heraus, im Jahre 1403 aber schob man die dazwischen liegenden Fensterwände so weit heraus, daß die Pfeiler vollständig eingezogen wurden und so im Innern die rechteckigen Kapellen entstanden. Die Steinfugen und der Wechsel der Gesimshöhen lassen deutlich diese spätere Veränderung erkennen. Die architektonische Gestaltung und Ausstattung des Innern ist einfach. Mit vielen kleinen Diensten und tief eingeschnittenen Hohlkehlen versehene Achteckspfeiler tragen die kräftigen Rippen der einfachen Kreuzgewölbe. Auffallend ist die abweichende Bildung mehrerer Pfeiler der südlichen Reihe. Sie sind wesentlich schwächer gebildet und haben nach Art der zugespitzten Rippen geformte Dienste. Zweifellos sind sie jünger als die übrigen. Von malerischer Wirkung ist die in der südwestlichen Kapelle zur alten Empore hinaufführende steinerne Freitreppe, deren Reliefdarstellung: eine Ratte, die mit einem Bissen Fleisch

davonhuscht, die dichtende Phantasie zu einer Sage von einem hier eingemauerten, aber heimlich ernährten Mönch angeregt hat.

Bei der Erbauung der westlichen Front (Abb. 25) hat die ausgebildete deutsche Gotik, wie sie unter dem Einfluß Frankreichs in den rheinischen Landen

Abb. 26. Das Nassauerhaus. (S. 47)
Phot. von F. Schmidt.

zur Ausbildung gekommen war und in den Domen von Straßburg, Freiburg und Köln ihren monumentalen Ausdruck fand, ihren Einzug in Nürnberg gehalten. Deutlich, wenn auch nicht so voll und rein klingt hier der Ton an, den Meister Erwin in seinem Wunderwerk so mächtig angeschlagen hat. Auch hier das hohe schmuckreiche Portal, die große, schön durchbrochene und reich umrahmte Fensterrose und der mit einem vorgestellten Türmchen abschließende Giebel, wie ihn auch

Meister Erwin an Stelle der von seinen Nachfolgern ausgeführten schwerfälligen Obermauer geplant hatte. Mit ihm hatte der Meister der Lorenzkirche auch das Streben gemein, die Steinmassen gleichsam zu entmaterialisieren, indem er die Giebelmauer zu zierlichen Gitterungen durchbrach, die sich vor die eigentliche Giebelwand legen. Ganz spitzenartig ist die Durchbrechung der großen Rose, die freilich bei ihrer Wiederherstellung um die Mitte des Jahrhunderts von ihrer ursprünglichen Schönheit viel verloren hat. Ganz verändert ist die im ersten Drittel unseres Jahrhunderts hergestellte Brüstungsgalerie über dem Portal. Die bis über die Giebelhöhe quadratisch aufwachsenden massiven Türme schließen achteckig ab. Durchbrochene Brüstungen umziehen die Plattform, aus deren Mitte die wesentlich dünneren Achteckskörper ansteigen, deren Giebelwände anmutig in die scharf zugespitzten, mit Metall gedeckten Helme einschneiden. Von diesen ist der eine in zwei Zonen durchbrochen und teilweise vergoldet, während der andere glatte Zinnplattendeckung hat. Zu der reichen architektonischen Gliederung kommt noch an dem hohen Spitzbogenportal der glänzende plastische Schmuck. Er soll im Zusammenhange mit den anderen plastischen Schöpfungen der Zeit besprochen werden. Zunächst gilt es noch unter ihren baukünstlerischen Leistungen weiter Umschau zu halten.

Auch dem 14. Jahrhundert dankt Nürnberg eine seiner großen Klosteranlagen: das Kartäuserkloster.[14]) Auf einer italienischen Geschäftsreise durch den Tod seiner Frau, der Tochter des reichen Konrad Groß, überrascht, faßte im Jahre 1380 der reiche Marquard Mendel den Entschluß, Mönch zu werden und seine Tage in der Zelle eines Klosters zu beschließen. Sein bedeutendes Vermögen verwandte er dazu, ein solches zu erbauen. So entstand im Süden der Stadt das ansehnliche Kartäuserkloster mit seinen wohlerhaltenen Zellen und Kreuzgängen, seinem noch mit dem alten Ziehbrunnen versehenen großen Hofe, den beiden Kapellen und der langgestreckten einschiffigen Kirche, zu welcher im Jahre 1381 im Beisein König Wenzels der Grundstein gelegt worden ist. Wie die anderen Klöster in den Tagen der Reformation säkularisiert, haben die Räume erst in unserer Zeit wieder eine ihrer würdige Verwertung gefunden. 1856 fanden darin die bedeutenden kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Aufstellung. Durch eine Reihe neugebauter Räume und die erwähnte Uebertragung der Reste des alten Augustinerklosters erhielt in der Folgezeit die Anlage die dem Wachstum der Sammlungen entsprechende Erweiterung. — Fraglich ist, ob Marquard Mendel oder sein Bruder Konrad der Stifter der heute in ein Spritzenhaus umgewandelten, aber noch einige alte Bildwerke aufweisenden Zwölfboten- oder Brüderkapelle war. Von dem letzteren rührt das gegenüberliegende Mendelsche Zwölfbrüderhaus her, das im Jahre 1388 mit der Bestimmung erbaut wurde, zwölf alten Männern bis zu ihrem Tode Unterkunft zu gewähren. Noch gewahren wir an der Ecke dieses Hauses die in Stein gehauene Figur eines seiner Insassen.

Es läßt sich denken, daß Bürger, die solche und ähnliche Stiftungen machen konnten, und die durch die Erbauung ihres stattlichen Rathauses und den glänzenden Ausbau ihrer Kirchen einen so lebhaften Sinn für eine monumentale Bauweise an den Tag legten, zugleich auch darauf bedacht gewesen sind, ihre Wohnhäuser

stattlicher zu bauen und kunstvoller zu schmücken, als es bisher der Fall gewesen war. Abgesehen von jenem Ausspruche des Aeneas Sylvius spricht hierfür die erwähnte Thatsache, daß Kaiser Ludwig der Bayer gerne bei den Nürnberger Bürgern Quartier nahm. Wie der Plobenhof damals aussah, in dem Konrad Groß seinen kaiserlichen Gast beherbergte, wissen wir freilich nicht, denn der unter diesem Namen bekannte ansehnliche Bau an der Südostecke des Marktes stammt erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und ist in unserem Jahrhundert an seinen Fronten künstlerisch verdorben worden, aber dafür zeigt der die Nordseite des Marktes beherrschende, breit gelagerte und hohe Bau mit seinen kecken Ecktürmchen, seinen Treppengiebeln und den durch Rundbogen gebildeten Blendarkaden ganz das Gepräge des 14. Jahrhunderts. Von den Malereien, welche einst seine breiten Wände bedeckten, hat sich leider nichts erhalten.

Jene Ecktürmchen, die einen bequemen Auslug nach den verschiedensten Richtungen ermöglichen, kommen mehrfach vor. Beispiele aus dem 14. Jahrhundert bieten die Häuser Adlerstraße Nr. 28 und Bergstraße Nr. 11, ein schönes Beispiel des 15. Jahrhunderts das gegen den Westchor von St. Sebald gerichtete hohe Giebelhaus Winklerstraße Nr. 37. Solche Auslugerker geben auch in Verbindung mit dem hohen Zinnenkranze und dem darüberschwebenden Zeltdache dem wohl aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Nassauerhause das eigenartige Gepräge (Abb. 26). Mit seinen Quadermauern und verhältnismäßig kleinen Fenstern, die wahrscheinlich ihre ursprüngliche Form haben und nicht, wie vermutet worden ist, einst spitzbogig abschlossen, macht das Nassauerhaus den Eindruck eines, Befestigungszwecken dienenden starken Mauerturmes, der einst Teil einer größeren Anlage war. Die mit der gegenüberliegenden Kirche in bezug auf Pracht und Zierlichkeit wetteifernde Ausstattung: die reichen Maßwerkverzierungen der Ecktürmchen, der Zinnen und der wappenbesetzten Brüstung, der prunkvolle Schmuck des auf schön gegliederter Konsole ruhenden, mit biblischen Reliefdarstellungen versehenen und in eine schlanke Laterne auslaufenden fünfseitigen Chörleins und die Aufstellung des betenden Engels unter zierlichem Baldachin an der Ecke des Hauses lassen vermuten, daß wir hier die Wohnung eines kunstsinnigen Patriziers vor uns haben, der seine Burg für sich haben wollte, diese mit einer Hauskapelle versah und deren Chor in so anmutiger Weise aus der Mauerfläche heraustreten ließ. Die Angaben, nach welchen die Grafen von Nassau die Erbauer dieses Hauses waren, und nach welchen König Adolf von Nassau darin gewohnt habe, woran ein im Jahre 1824 an der Ostseite aufgestelltes Standbild des Königs erinnert, sind in das Reich der Fabel zu verweisen. Das Haus trägt seinen Namen also nicht mit Recht. Urkundlich erscheinen als die ältesten Besitzer die Haller, später das ausgestorbene Geschlecht der Schlüsselfelder. Fast unberührt von der Unbill der Zeiten gehört das Nassauer Haus zu den bemerkenswertesten Denkmälern der Profanbaukunst des deutschen Mittelalters. Deshalb sollte es auch wie ein kostbarer Schatz gehütet und nicht durch Einsprengung von Schaufenstern profaniert und in den niederen Dienst des Tages gestellt werden.

Mit dem Chörlein des Nassauer Hauses verwandt und wie dieses mit Reliefdarstellungen geschmückt, die das Leben der Maria schildern und mit Spruchbändern

schwebende Engel darstellen, ist das auf einem mit figurenischen versehenen polygonen Pfeiler ruhende Chörlein des Sebalder Pfarrhofes (Abb. 27). Schlanke Fialen treten den Kanten vor und flankieren die zu schönem Maßwerk durchbrochenen dreigliedrigen Fenster. Die darüber ruhende schwere Dachziegelkappe ist jüngeren Datums, der zierliche Wuchs des Ganzen macht es wahrscheinlich, daß einst die Bekrönung schlank und spitz zulief, sei es nun als einfaches Ziegeldach oder wie am Nassauer Hause in anmutiger Steinmetzarbeit. Die Ausführung dieses Chörleins, das nur wenige seinesgleichen hat, fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in die Zeit der Erbauung des Ostchores der Kirche. 1361 gelegentlich der Taufe König Wenzels brannte der Pfarrhof ab, gleich darauf wird man den Wiederaufbau begonnen und dabei das köstliche Schmuckstück geschaffen haben. Sein ruinöser Zustand nötigt leider dazu, es in das Germanische Museum zu übertragen und durch eine stilgetreue Kopie zu ersetzen.[15])

Abb. 27. Das Chörlein am Sebalder Pfarrhof.
Phot. von F. Schmidt.

* * *

An dem kraftvollen Aufschwunge, den wir im 14. Jahrhundert auf so vielen Gebieten verspüren, nahm auch das Handwerk teil. Von den Handwerkszweigen, welche später in Nürnberg zu hoher Blüte gelangten, waren schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts die Gelb- und Rotgießer berühmt, von denen im Jahre 1447 Hans Rosenpluet in seinem Spruchgedichte meint „dergeleichen in aller welt nit lebt"

und „keinerley stuck ist in zu schwer". Schon aus dem Ende des 13. Jahrhunderts hören wir von der Kunst der Zinngießerei, deren Lob später Hans Sachs mit begeisterten Worten sang. Einen wichtigen Industriezweig rief im Jahre 1360 durch die Erfindung des Drahtziehens ein Meister Rudolf ins Leben, und von großem Unternehmungsgeist zeugt es auch, wenn im Jahre 1390 durch die Anlage einer Papiermühle Ulman Stromer bei der Herstellung von Papier vom einfachen Handbetrieb zum Fabrikbetrieb überging. Berühmt und gefürchtet war die Stadt wegen ihrer starken und schweren Geschütze. Schon im Jahre 1356 ist von Geschütz

Abb. 28. Der Spittlerthorgraben mit der Burg in der Ferne. (S. 50)
Phot. von F. Schmidt.

und Schießpulver in den Stadtrechnungen die Rede. 1367 wird uns ein Heinrich Schütz als Gießer von fünf Geschützen genannt.

Bei der bedeutenden Entwicklung der Feuerwaffen im Laufe des 14. Jahrhunderts mußte sich die alte Stadtmauer, an der bis in das 14. Jahrhundert hinein gebaut worden war, als völlig unzulänglich erweisen, außerdem hatte sich die Stadt, seitdem dieser Ring herumgelegt worden war, wiederum um eine so beträchtliche Zone erweitert, daß es nötig schien, sich nicht mit einer bloßen Verstärkung des alten Befestigungsgürtels zu begnügen, sondern um diesen herum in weitem Abstand einen neuen zu legen. So entstand etwa seit der Mitte der siebziger Jahre

des 14. Jahrhunderts die berühmte Nürnberger Stadtmauer, die Perle unter den deutschen Stadtbefestigungen, die bei verhältnismäßig guter Erhaltung mit ihren großen und kleinen und auf das mannigfaltigste gestalteten Mauertürmen, ihren Thoren, Wehrgängen, Zinnen und Schießscharten, ihren Streichwehren, Bastionen,

Abb. 29. Mauerpartie mit Treppenaufgang. (S. 51)
Phot. von F. Schmidt.

Kasematten und Graben dem Kulturhistoriker und Militärtechniker eine Reihe wichtiger Aufschlüsse erteilt, zugleich aber durch die Art, wie sie mit der blühenden Natur verwachsen erscheint und durch Bäume und Büsche, sowie durch rankendes und aus den Mauerfugen und Ritzen hervorsprießendes Grün belebt ist, dem Maler eine Fülle der dankbarsten Motive, dem kunstsinnigen Reisenden unvergeßliche Bilder von bezauberndem Reize darbietet (Abb. 28). Malerisch sind besonders die

ſpäter angelegten hölzernen Treppenaufgänge an der Rückſeite (Abb. 29) und die kühnen, ſchön geſchweiften Bogen, mit denen dieſe Mauer ohne Zwiſchenpfeiler die Arme der Pegnitz überſchreitet (Abb. 30).

Wie die Burg, ſo iſt auch die mit ihr ein künſtleriſches Ganze bildende

Abb. 30. Der Pegnitzeinfluß.
Phot. von F. Schmidt.

Stadtmauer das Werk mehrerer Jahrhunderte. 1452 war zwar die vielleicht im Jahre 1377, dem Erbauungsjahre des Luginsland begonnene turmreiche Mauer mit ihrem Graben fertig geſtellt, aber an Stelle der vier mächtigen Rundtürme, die erſt das 16. Jahrhundert ſchuf, ſchützten vier hohe quadratiſche Türme die vier Hauptthore der Stadt (Frauenthor, Spittlerthor, Neuthor und Lauferthor), zu denen über den Graben führende Fallbrücken den Zugang vermittelten. Einen

besonderen Schutz boten bei diesen Thoren die bei den drei erstgenannten Thoren noch erhaltenen ringsummauerten großen sogenannten Waffenplätze, die man in schräger Richtung durchschreiten mußte, um an das eigentliche Eingangsthor zu gelangen. Wie der Rundturm, so gehören auch die runden und eckigen Bastionen und die aus ihnen sich ergebenden Kasematten dem 16. Jahrhundert an, ebenso tragen die Mauern der Eskarpen und Kontereskarpen des verbreiterten Grabens vielfach den künstlerischen Stempel und zum Teil auch Jahreszahlen jenes Jahrhunderts. Nicht einfach, sondern als doppelter Ring umzieht die Mauer die Stadt.

Abb. 31. Stadtmauerpartie zwischen Spittler- und Walchthor.
Phot. von F. Schmidt.

In einem Abstand von 40 bis 50 Fuß vom Rande des etwa 100 Fuß breiten Grabens steigt die eigentliche Mauer mit einer durchschnittlichen Höhe von 24 Fuß an. An der Innenseite durch Mauerpfeiler verstärkt, die unter sich mit Rundbogen verbunden sind, trägt sie auf ihrer vorspringenden Krone einen überdeckten Wehrgang, der nach vorn durch einen mit breiten Scharten und schmalen Schießschlitzen versehenen Zinnenkranz geschützt ist. Diese Wehrgänge verbinden die in Abständen von 120 bis 150 Fuß angelegten quadratischen Mauertürme, die verschieden in Form und Höhe, entweder nur kleine Fenster und Schießschlitze zeigen, oder reicher ausgebildet und mit runden Auslugerkerchen an den vorderen Ecken versehen sind

Abb. 32. Der Schöne Brunnen. (S. 55 ff.)

(Abb. 31). Einer dieser Türme (beim Spittlerthor) ist unten rund und nimmt erst in der Mitte quadratische Grundform an. Die mit Ziegeln gedeckten Dächer sind meist als einfache flache Kappen gebildet, nur von Zeit zu Zeit steigt eines als schlanker Helm empor. Von diesen Türmen aus, sowie mit Hilfe der auf dem vorgelagerten Terrain, dem Zwinger aufgestellten Wurfmaschinen und Geschütze konnte man zwar in gerader Richtung den Angriffen des Feindes einen wirksamen Widerstand entgegensetzen, aber es schien vorteilhaft, auch den Stadtgraben bestreichen zu können, und so entstanden jene aus der Stadtgrabentiefe aufwachsenden, quadratischen und polygonen niedrigen Mauertürme, die der Eskarpe vorgelagert mit dem oberen Abschluß der Futtermauer gleichsam einen zweiten Mauerring bilden. Diese vorspringenden Grabentürme bilden den Anfang der im 16. Jahrhundert zur Ausbildung gebrachten neuen Befestigungsweise, welche an die Stelle der Türme die eine bessere Hantierung der Geschütze ermöglichenden Bastionen treten ließ. Schon im 15. Jahrhundert fing man an, an Stelle der Türme rundlich vortretende, bombensichere sogen. Eskarpenkaponnieren anzulegen. So ist die mit schraubenförmig gewundenen Eisenen besetzte Kaponniere am Frauenthor ein Werk des 15. Jahrhunderts und wurde im Jahre 1455 der starke Rundbau beim Hallerthor erbaut. Diesen folgten dann in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die anderen am Fuß der Kaiserstallung, im Vestnerthorgraben, sowie die am Ein- und Ausfluß der Pegnitz angelegten rundlichen Streichwehre. Diese Befestigungsweise deckt sich im wesentlichen mit jener, welche Dürer in seinem das Befestigungswesen behandelnden Buche vertritt. Seit der Mitte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts wurde in Nürnberg der Bau der großen Bastionen begonnen. Den Anfang bildeten die großen runden Bastionen am Kappenzipfel (zwischen Laufer- und Marthor) und beim Köchertszwinger (Spittlerthor), von denen die erstere die Jahreszahl 1527 trägt. Es folgten die eckigen Bastionsbauten zum Schutze der Burg, die runde Ummantelung der quadratischen Thortürme, und das 17. Jahrhundert schuf noch die Wöhrder Bastei und eine Reihe, wie diese nicht mehr vorhandener Vorwerke. Wir kommen auf diese späteren Befestigungsbauten zurück.

Die Nürnberger waren keine kriegerisch gesinnten, sondern vielmehr in den Arbeiten des Friedens erprobte Leute. Nicht als Ausdruck kriegerischer Gesinnung, sondern zur Sicherung und Gewährleistung des Friedens gaben sie ihrer Stadt ein so kriegsbereites, wehrhaftes Gepräge. Das Innere derselben glich, wie wir sahen, nichts weniger als einer Festung, sondern zeugte vielmehr davon, daß die Nürnberger den Ausspruch des Aristoteles bewahrheiteten, nach dem eine Stadt so gebaut sein müsse, daß die Menschen sich in ihr sicher aber zugleich auch glücklich fühlten. Stark und fest nach außen, war Nürnberg zugleich eine mit reichen und prächtigen Bauten wohlversehene schöne Stadt. Wir haben gesehen, wie nicht nur die Kirchen, sondern auch die im Laufe des 14. Jahrhunderts entstandenen Profanbauten eine reiche künstlerische Durchbildung erhielten und deuteten auch schon wiederholt auf das dabei gewöhnlich stattfindende harmonische Zusammenwirken von Architektur und Plastik hin. Nun gilt es diesen plastischen Schöpfungen, welche die Vorläufer jener Schöpfungen sind, denen Nürnberg seine bedeutsame Stellung in der Geschichte der deutschen Plastik dankt, etwas näher zu treten.[16]) Neben dem bildnerischen

Schmuck der Kirchen kommen hier in erster Linie die Figuren des Schönen Brunnens[17]) (Abb. 32) in Betracht.

Er führt seinen Namen mit Recht, denn mit seinem reichen einst durch Farbe und Gold gehobenen plastischen Schmuck ist er der lebendige Ausdruck einer aus Kraftüberschuß entspringenden Formenfreudigkeit. Ihr konnte die mit Löwen besetzte einfache Säule, die hier aus sechseckigem Brunnentroge aufragte, nicht genügen. Der herrliche Platz, den man gewonnen hatte, verlangte einen anderen Schmuck. Von einem richtigen praktischen und künstlerischen Gefühl geleitet, wählte man zu seiner Aufstellung nicht die Mitte des Platzes, sondern stellte ihn an der Nordwestecke auf, so daß er nicht als toter Mittelpunktsanzeiger, sondern in Verbindung mit den Häusern und des ihn umflutenden Lebens als Teil eines lebendigen Organismus erscheint. Aus achteckigem, steinernem Wasserkasten steigt auf achteckiger Grundlage eine filigranartig durchbrochene Steinpyramide an. Ein reiches System von zierlichen, in schlanke Fialen auslaufenden Strebepfeilern und zart durchbrochenen Strebebogen bildet das architektonische Gerüste des in stetiger Verjüngung aufwachsenden 18½ m hohen Turmbaues. Reich durchbrochenes Maßwerk bildet den Schmuck der die einzelnen Stockwerke begrenzenden Brüstungen, der hohen Spitzbogenöffnungen und der mit Krabben und Kreuzblumen besetzten luftigen Wimperge. Anmutig durchbrochen und reich mit Krabben besetzt ist auch der in eine große Kreuzblume ausblühende schlanke Helm. Dazu kommen die in den beiden unteren Stockwerken unter schmuckreichen Baldachinen auf Konsolen stehenden Figuren, unten die sieben Kurfürsten, sowie drei heidnische (Cäsar, Alexander und Hektor), drei jüdische (Josua, David und Makkabäus) und drei christliche Helden (Chlodwig, Karl der Große und Gottfried von Bouillon), oben Moses und die sieben Propheten. Eine dritte Figurenreihe besetzte einst die Ecken des Wasserkastens. Sie stellte je mit einem vor ihnen sitzenden Schüler die vier Evangelisten und Kirchenväter dar. Vollständig verwittert wurden sie bei der Wiederherstellung des Brunnens in den Jahren 1821—24 durch die in Erz gegossenen wasserspeienden Bestien ersetzt, um jetzt auf Grund alter Aufnahmen des Brunnens wieder neu zu erstehen. Das zierliche Werk hat der Zeit nicht Stand gehalten. Bis auf einige Einzelheiten wurde es mit seinem

Abb. 33. Prophet Ezechiel vom Schönen Brunnen. Nach einem Kupferstich von A. Reindel. (S. 58)

Figurenschmuck bei jener Wiederherstellung, welche der Kunstschuldirektor Reindel und der durch das Hermannsdenkmal bekannte Bildhauer Bandel besorgten, vollständig erneuert. Die alten Teile besitzt das Germanische Museum. Aber schon wieder ist der Zustand so ruinös, daß nur durch völlige Erneuerung, diesmal in

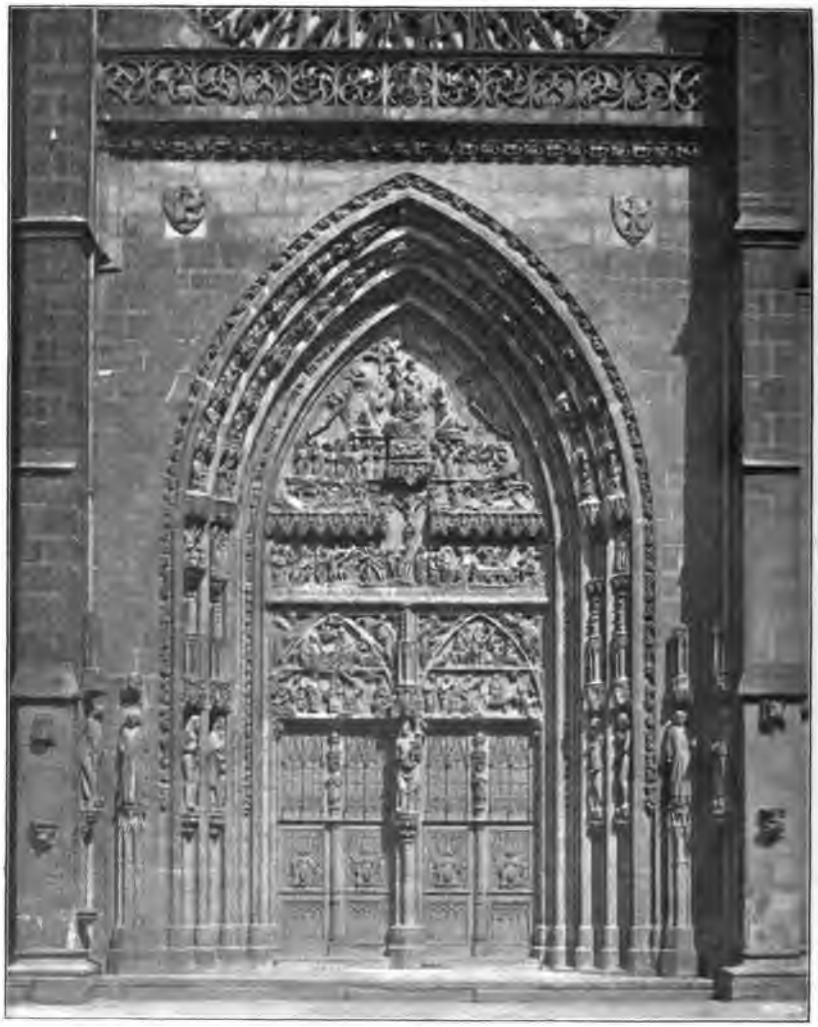


Abb. 34. Portal der Lorenzkirche. (S. 54 f.)
Phot. von F. Schmidt.

einem härteren, dauerhafteren Stein das unvergleichliche Werk zu erhalten sein wird. Erfreulicherweise besteht die Aussicht, daß er dabei auch wieder seinen alten Farbenschmuck erhalten wird. Mehrfach mußte dieser erneuert werden, zuerst im Jahre 1447, dann 1491 durch Wilhelm Pleydenwurf, den Stiefsohn Michael Wolgemuts, dem ein Jahr vorher dazu der Auftrag erteilt worden war. Schon 1541 mußte durch den Dürerschüler Georg Penz die Malerei wieder erneuert werden. Auch das

durch den eingeschmiedeten beweglichen Eisenring berühmt gewordene Gitter wird bei dieser Restauration seiner fremden Zuthaten entkleidet werden und mit Hilfe alter Darstellungen wieder jenen kunstvoll geschmückten Aufsatz erhalten, den ihm im Jahre 1587 der Augsburger Schlossergeselle Paulus Kuehn „viel schöner und künstlicher als es

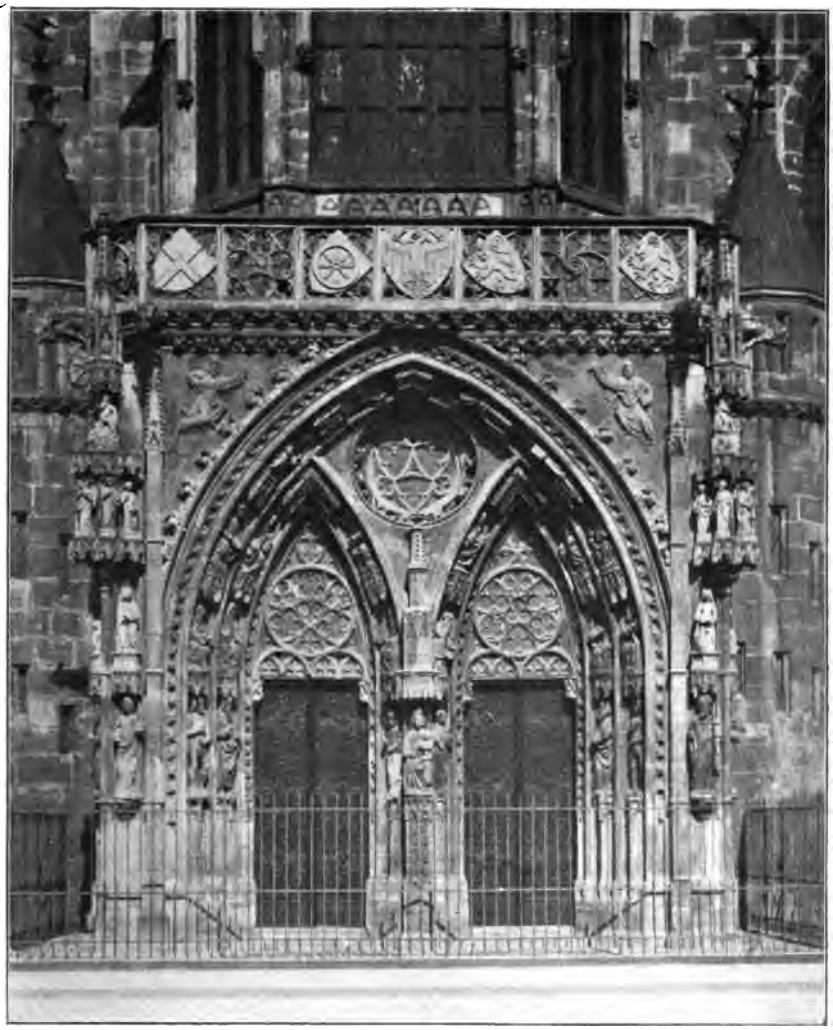


Abb. 35. Portal der Frauenkirche. (S. 55 ff.)
Phot. von F. Schmidt.

ihm angedingt worden" gegeben hat. Seiner Entstehungszeit nach schließt sich das steinerne Wunderwerk den großen Arbeiten an der Frauen-, Lorenz- und Sebalduskirche an. Von 1385 bis 1396 wurde daran gearbeitet. Ansprechend ist die Vermutung, daß der dabei genannte Heinrich der Palier identisch ist mit dem im Jahre 1430 in hohem Alter verstorbenen Palier Heinrich Beheim, und daß dieser ein Vorfahre des großen Baumeisters Hans Beheim war, der hundert Jahre später

in so hervorragender Weise in Nürnberg thätig war. Der Name Schonhofer, der mit dem Bildwerk in Verbindung gebracht worden ist, gehört wahrscheinlich in das Reich der Fabel. Die Urkunden kennen ihn nicht, sie wissen uns überhaupt nicht zu sagen, wer die Meister waren, mit denen um die Mitte des 14. Jahrhunderts die plastische Thätigkeit in Nürnberg beginnt.

Im Gegensatz zu der Monumentalität, welche die plastischen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts kennzeichnet, ist nun die Plastik von dem Streben nach reicher malerischer Wirkung beherrscht. Sie hat ihre autonome Stellung, die sie z. B. bei der Herstellung der mit Antiken vergleichbaren Bamberger Domskulpturen einnahm, aufgegeben, um sich ganz in den Dienst der Architektur zu stellen und im Verein mit deren reichen Schmuckelementen dekorativ zu sein. Dabei behauptet sie nur insoweit eine gewisse Selbständigkeit, daß sie der architektonischen Strenge und Gesetzmäßigkeit eine diese mildernde dramatische Bewegtheit und Lebendigkeit gegenüberstellte. Wie die Blätter, welche den Korb der Kapitäle umziehen und als Friese die Hohlkehlen füllen, mit wunderbarer Frische der Natur nachgebildet werden, so bemüht man sich auch, den bildlichen Darstellungen den Schein des natürlichen Lebens zu geben und so gut es geht, ein volles Stück Wirklichkeit darzustellen. Die Freude an der blühenden Natur beginnt sich zu regen. Noch aber stellt sich die Kunst nicht völlig auf den Boden der Natur, noch steht sie im Banne der alten Typen, noch schafft sie nicht frei, sondern fühlt sich gebunden durch Gesetz und Regel. Erst den großen Meistern aus dem Ende des 15. Jahrhunderts gelang es, die Kunst aus diesem Dualismus zu befreien. Als frische Aeußerungen einer, selbständige Wege anstrebenden Kunst sind die Schöpfungen der Nürnberger Plastik des 14. Jahrhunderts höchst bemerkenswert. Man merkt ihnen förmlich die Lust und Freude an, mit denen die Meister thätig waren, man spürt, wie sich unter dem Zwange der traditionellen Formen der Kunstfrühling regt, vor allem deutet der lebensvolle Ausdruck der Köpfe und die natürliche Behandlung der Gewänder darauf hin, wie sehr die Meister jetzt schon bemüht sind, in ein unmittelbares Verhältnis zur Natur zu treten. Das zeigt auch die flotte und frische Behandlung, mit der die Bildwerke ausgeführt sind. Auch bei so detaillierter Durchführung, wie sie die Köpfe der Figuren vom Schönen Brunnen zeigen (Abb. 33), zu deren Beurteilung die Originale im Germanischen Museum ins Auge zu fassen sind, und wie sie den schönen in Thon gebrannten Apostelfiguren auf dem Hauptaltar der Jakobskirche und im Germanischen Museum eigen ist, hat den Meister die naturalistische Frische nicht verlassen. Da finden wir keine kunsttechnischen Spielereien, sondern überall einen ausgebildeten Sinn für das Wesentliche der Erscheinung. Und wie bei den Einzelgestalten, so auch bei den figurenreichen Kompositionen, wo alle Teile dem Ganzen zu einer schönen dekorativen Gesamtwirkung untergeordnet sind. Dadurch zeichnet sich in besonderem Maße der plastische Schmuck am Portal der Lorenzkirche aus (Abb. 34), der in bezug auf den Inhalt der Darstellungen und die Anordnung der Bildwerke an den Portalschmuck der französischen Kathedralen erinnert und der auch, ohne daß man auf die Einzelheiten eingeht, schon durch die schöne rhythmische Verteilung der Massen gefällt. Von den unter Baldachinen stehenden heiligen Stephanus, Laurentius, Sebald und Leonhard flankiert, steigt mit

doppelter tiefer Kehlung das hohe Spitzbogenportal an. Auf dem die breite rechteckige Thüröffnung teilenden Mittelpfosten steht Maria, ihr entsprechen in den Kehlungen der Leibung die Gestalten Adams und Evas und zweier auf das Kommen der Maria hinweisender Propheten. In den Bogenkehlungen sitzen Propheten- und Apostelgestalten. Das drei Fünftel der Portalhöhe einnehmende Tympanon zerfällt in drei Zonen. Von diesen zeigt die untere in zwei Spitzbogenfeldern Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, die mittlere die Darstellung der Passion und das in die obere Zone hineinragende Bild des Gekreuzigten, während das obere Feld die Darstellung des jüngsten Gerichts enthält. Von posaunenblasenden Engeln umschwebt und die Füße auf Sonne und Mond stellend thront der Herr, während Maria und Johannes fürbittend zu seiner Seite knieen. Darunter entsteigen die Toten aus den sich öffnenden Gräbern und findet die Scheidung der Verdammten und Seligen statt. Eine den Figurenreichtum wohlthuend unterbrechende Baldachinflucht scheidet die obere von der mittleren Zone, ebenso bildet die über dem Baldachin der Marienstatue aufwachsende Fiale zwischen den beiden Spitzbogenfeldern der unteren Zone, deren Zwickel Prophetengestalten aufweisen, eine angenehme Cäsur.

Abb. 36. Die heil. Katharina vom westlichen Portal an der Südseite der Sebalduskirche. (S. 61)
Phot. von M. Eberlein.

Zu reichster dekorativer Wirkung verbindet sich auch an der Vorhalle der Frauenkirche (Abb. 35) die Fülle der plastischen Figuren mit den architektonischen Zieraten, und wie das Aeußere so wurde auch das neu polychromierte und vergoldete Innere dieser Halle mit reichem Figurenschmuck bedacht. Auf dem breiten Mittelpfosten des weiten Spitzbogenfeldes der Front thront, von zwei lilien-

tragenden Engeln eingeschlossen, Maria mit dem Kinde. Ueber ihrem Baldachin gabelt sich der Pfosten und bewirkt so den spitzbogigen Abschluß der beiden seitlichen Thüröffnungen. Den Zwickel dazwischen durchbricht eine schön umkränzte mit Pässen gefüllte Rose. Wie am Portal von St. Lorenz erscheint auch hier in der Leibung neben zwei patriarchalischen Gestalten das erste Menschenpaar, und füllen sitzende Gestalten, welche hier Erzväter und Patriarchen darstellen, die Archivolten. Auch die zwickelfüllenden Propheten mit Schriftbändern fehlen hier nicht, je zwei an der Front und über den beiden Seitenportalen. Dazu kommen an den beiden Ecken je vier Sibyllen, Gruppen musizierender und jubilierender

Abb. 37. Das Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche. (S. 62)
Phot. von M. Eberlein.

Engel, darunter die Gestalten des heiligen Königspaares Heinrich II. und Kunigunde, sowie der Heiligen Sebald und Laurentius, der beiden Schutzpatrone der Stadt, und in der Höhe die thronenden Gestalten von Moses und Salomo. Männliche und weibliche Heilige umkränzen das nördliche und südliche Portal der Halle, deren innerer Schmuck mit dem äußeren in engstem Zusammenhange steht. Außer Sitz- und Standbildern von Heiligen, Propheten und Sibyllen gewahren wir hier in den Kehlungen die klugen und die thörichten Jungfrauen und allegorische Darstellungen von Tugenden, während die Gewölberippen mit musizierenden und weihrauchschwingenden Engeln belebt sind. Das Ganze ist ein Hymnus auf die Herrlichkeit Mariens, deren Krönung sich in der Darstellung des Schlußsteins vollzieht,

während das Tympanonfeld über dem Eingang der Kirche die in zwei Zonen verteilte Darstellung der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel zeigt. Außer diesem Bildwerk sind die an den Ecken der Front aufgestellten Madonnenstatuen (erneuert), die Verkündigungsgruppen der seitlichen Eingangsthüren und die im Chor aufgestellten Standbilder als bezeichnende Schöpfungen einer auf Naturwahrheit zielenden Kunst zu nennen. Wie die Figuren des Schönen Brunnens so spricht auch der plastische Schmuck der Frauenkirche vor allem durch jene ungesuchte Natürlichkeit an, der die Nürnberger Kunst die hohe Blüte verdankt, die ihr im kommenden Jahrhundert beschieden wurde. Diesen Vorzug besitzt auch der bildnerische Schmuck der Sebalduskirche, der nicht wie der der Lorenz- und Frauenkirche zu einer großen dekorativen Massenwirkung konzentriert, sondern vielmehr über den ganzen Bau verteilt ist. Er beschränkt sich nicht auf die Portale, sondern belebt auch die Strebepfeiler des Langhauses und des östlichen Chores, dort mit einzelnen größeren Gestalten, wie die allegorische Darstellung der Welt in Gestalt eines blühenden Jünglings, dessen Rückseite das Bild eines von Schlangen und Kröten zerfressenen Leichnams bietet, hier mit vielen unter Baldachinen aufgestellten Heiligengestalten und einer in die Vorderflächen eingelassenen Folge von zehn Reliefbildern mit der Darstellung der Passion. Bemerkenswert ist hier auch der figürliche Schmuck der Konsolen, darunter ein aufspringender Steinbock, ein predigender Mönch und Liebespaare im Zeitkostüm. Dazu kommen dann noch die phantastischen Wasserspeier in der Höhe. Unter den Portalen nimmt als architektonisches Schmuckstück den ersten Rang ein die Brautthüre, die außer den erwähnten sehr gut charakterisierten Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen die Gestalten Adams und Evas, den in der Höhe mit dem Buche des Lebens thronenden Christus und zu beiden Seiten die großen Statuen der Madonna und des heiligen Sebald aufweist, die plastischen Hauptstücke aber besitzen ohne Zweifel das Nord- und das Südportal des westlichen Teiles, an denen sich noch bemerkenswerte Spuren der Polychromierung und Vergoldung erhalten haben. In erster Linie ist das Tympanon der Nordseite mit dem Tod, der Bestattung und der Krönung der Maria zu nennen. Der weiche Fluß der Gewänder und der seelenvolle Ausdruck in den Köpfen der schön in den Raum hineinkomponierten Gestalten ist bewunderungswürdig und läßt unwillkürlich an die ein Jahrhundert jüngeren Arbeiten Adam Krafts denken. Voll Leben und dramatischer Bewegtheit ist das südliche Tympanonrelief mit der an drastischen Einzelheiten reichen Darstellung des jüngsten Gerichtes. Vor den Archivolten stehen in loser Verbindung mit der Architektur die Statuen der Heiligen Helena und Raingardis und des Patriarchen Abraham, der die Seligen in seinem Schoße hält. Von den zu beiden Seiten aufgestellten Gestalten der Heiligen Petrus und Katharina (Abb. 36) zeichnet sich die letztere durch besondere Vornehmheit in Haltung und Ausdruck aus. Beachtung verdienen auch die Kapitäle, in deren Schmuck phantastische Bestien mit lebhaft bewegtem Laubwerk wechseln. Von den im Innern der Kirche aufgestellten Heiligengestalten gehören die des westlichen Teiles dem 14. Jahrhundert an, während die unter den schönen Baldachinen des Ostchores stehenden meist Schöpfungen des 15. Jahrhunderts sind. Die Plastik des 14. Jahrhunderts ist hier durch

den Bildschmuck des erwähnten Sakramentshäuschens vertreten (Abb. 24). Die Statuette des heiligen Petrus zur Linken der Thür hat einen großen freien Zug, der schon an die Vischerschen Apostelfiguren gemahnt. Schöpfungen des 14. Jahrhunderts sind noch die im Chor von St. Jakob und im Mittelschiff von

Abb. 38. Chor der Lorenzkirche. (S. 67)
Phot. von F. Schmidt.

St. Lorenz aufgestellten Figuren, und ein originelles Werk dieser Periode besitzt die Spitalkirche zum heiligen Geist in dem im Chore aufgestellten Grab des 1356 verstorbenen Spitalstifters Konrad Groß (Abb. 37). Ueber der das Reliefbild des Verstorbenen zeigenden, in den Boden eingelassenen Grabplatte schwebt, von vier trauernden männlichen und weiblichen Gestalten (Insassen des Spitals) getragen,

eine von einer metallenen Inschrift umzogene rote Marmorplatte. Das Werk ist ein bezeichnendes Beispiel eines frühgotischen offenen Tumbengrabes.

Schon die Ausstattung der erwähnten Chörlein und des Schönen Brunnens hat uns darüber belehrt, daß sich die Bildnerei nicht auf den Schmuck der Kirchen beschränkte. Auch das eigene Haus, mochte es noch so einfach gebaut

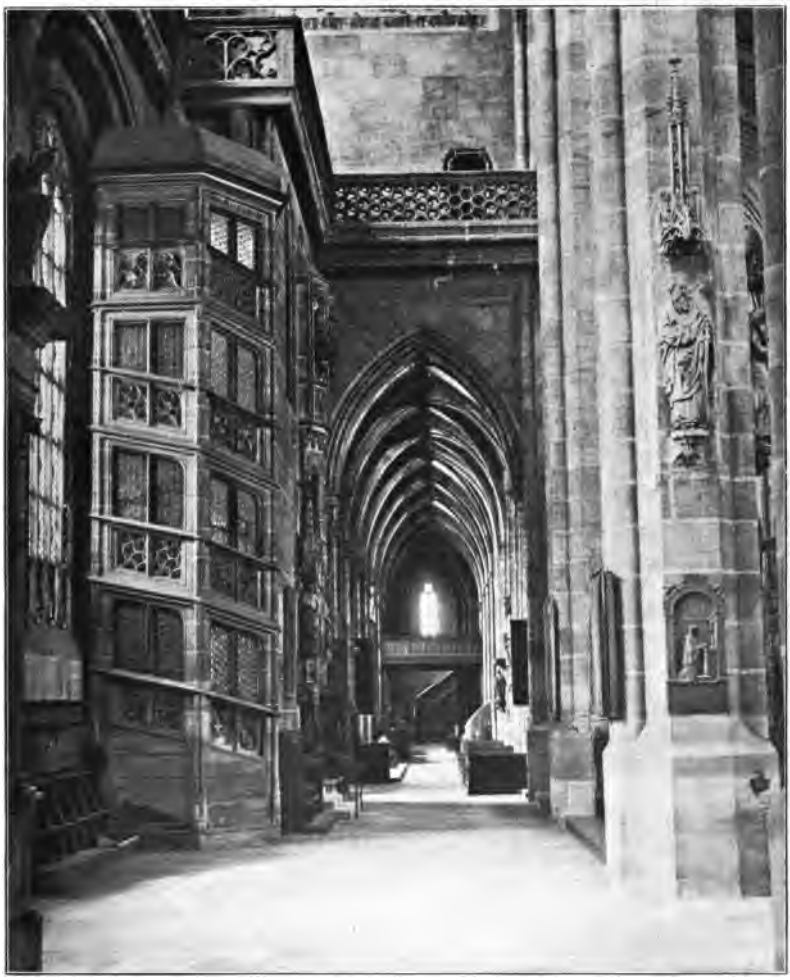


Abb. 39. Chor der Lorenzkirche mit Blick auf die Sakristeitreppe. (S. 67)
Phot. von F. Schmidt.

sein und nur am Eingang eine architektonische Gliederung zeigen, sollte des plastischen Schmuckes nicht entbehren. Glaubte man es doch gegen alles Böse zu feien, wenn man an einer Ecke das Bild der Madonna oder seines Schutzheiligen aufstellte oder eine sinnige Reliefdarstellung in seine Mauer einließ. Gehört auch die Mehrzahl der figürlichen Häuserwahrzeichen dem 15. Jahrhundert an, so beweisen doch einzelne vortreffliche Werke wie das mit den Figuren des Schönen Brunnens

verwandte Standbild Karl IV. im Berliner Museum, der von einem Hause des Ellenbogengäßchens stammt, die schönbewegte schmuckreiche Madonna am Weinmarkt (Haus Nr. 14) und die Madonna Adlerstraße 28, daß schon das 14. Jahrhundert diese schöne Sitte aufgebracht hat. Dem 14. Jahrhundert gehört auch die anmutige Statuette der Heiligen (Katharina?) in einer Nische des vor der Katharinenkirche gelegenen Thorbogens an, welcher einst den Zugang zum Nonnengarten bildete.

Wie die Ausmalung des Rathaussaales, die Bemalung des Schönen Brunnens

Abb. 40. Augustinerkirche (abgebrochen)
nach einer Radierung von Chr. Wilder. (S. 68)
Phot. von F. Schmidt.

und die polychromen Reste an und in der Sebalduskirche erkennen lassen, verband sich mit der Formenfreudigkeit ein lebhafter Sinn für Farbe. Ein künstlerisches Urteil über den damaligen Stand der Wandmalerei in Nürnberg können wir uns nach den dürftigen Resten freilich nicht bilden, die schönen Malereien des Forchheimer Schlosses aber lassen darauf schließen, daß den Bildhauern ebenbürtige, tüchtige Meister in Franken thätig gewesen sind. Für die Tafelmalerei war die Zeit noch nicht gekommen. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts beginnt diese ihren Anstieg zur Höhe. Im 14. Jahrhundert ist sie über bloße Ansätze nicht hinausgekommen. Einzelnes läßt

schon den kraftvollen, energischen Zug, der sie später auszeichnet, erkennen. Ein Werk des 14. Jahrhunderts scheinen mit dem rätselhaften Monogramm und der verdächtigen Jahreszahl die Malereien am Hauptaltare von St. Jakob zu sein. Sie kommen aber für uns nicht in Betracht, weil spätere Uebermalungen ihren Charakter völlig verdorben haben. Eine bessere Vorstellung von dem zeichnerischen und malerischen Können der Zeit gewähren uns einige freilich stark nachgedunkelte Glasmalereien in St. Sebald und ein gewirkter Teppich in St. Lorenz mit Spruchbänder haltenden Propheten. Von den kostbaren Altargeräten und lithurgischen Gewändern, die einst den reichen Schatz der Kirchen bildeten, ist so gut wie nichts auf uns gekommen. Vieles wurde nach Einführung der Reformation veräußert und eingeschmolzen, das meiste nach dem, bedeutende finanzielle Opfer fordernden unglücklichen Kriege gegen den Markgrafen Albrecht Alcibiades von Brandenburg im Jahre 1552, von weiteren Verkäufen und Einschmelzungen hören wir aus den Jahren 1610, 1798 und 1806. Wie viele von den Stücken aus dem 14. Jahrhundert stammten und was das 15. Jahrhundert dazu beigetragen hatte, läßt sich nicht sagen. Dem letzteren gehört der heute im Germanischen Museum bewahrte, mit getriebenen Silberplatten und vergoldeten Knöpfen besetzte Schrein an, in dem einst in der Spitalkirche die Reichskleinodien aufbewahrt waren, und den man zum Vorbild nahm als man im Jahre 1506 dem die Reliquien des heiligen Sebald bergenden Schrein seine silberne Verkleidung gab. Ohne Zweifel war auch die große Monstranz, die im Jahre 1806 aus dem Sakramentshäuschen von St. Lorenz in den Schmelzofen der Münchener Münze wanderte, ein Werk des 15. Jahrhunderts, und war auch sonst hier für die Goldschmiede ein günstiger Boden. Sonst hätte sich wohl kaum der als wandernder Goldschmiedsgeselle am 11. März des Jahres 1455 nach Nürnberg kommende Albrecht Dürer, der Vater des großen Malers, veranlaßt gesehen, seine Heimreise in die ungarische Heimat, von der aus er bis in die Niederlande gezogen war, aufzugeben und sich in Nürnberg niederzulassen. Wie angesehen der Meister Hieronymus Holper war, dem er sich verdingte, erhellt daraus, daß dieser im Jahre 1452 im Verein mit dem Goldschmied und Siegelschneider Seitz Herdegen das Majestätssiegel des Königs Ladislaus von Böhmen auszuführen hatte, der sich um einen guten Künstler an den Nürnberger Rat gewandt hatte. Der Fall ist nicht vereinzelt, vielmehr erlangen Nürnbergs Kunstschöpfungen im Laufe des 15. Jahrhunderts einen solchen Ruhm, daß sie von Kaisern, Königen und Fürsten begehrt wurden und ihre Meister gesuchte Leute waren. Nicht nur Nürnberger Tand, sondern auch bedeutende künstlerische Schöpfungen der Nürnberger Kunst wanderten durch alle Lande. Wir werden davon später zu hören bekommen.

* * *

Nicht allein durch seine handwerkliche, industrielle und künstlerische Ausfuhr, sondern zugleich auch durch seine immer stattlicher werdende äußere Erscheinung begann Nürnberg im Laufe des 15. Jahrhunderts die Augen der Welt auf sich zu lenken. So gestaltete es sich zu einem Emporium von Handel und Gewerbe, und zugleich zum Mittelpunkt aller wissenschaftlichen, künstlerischen und religiösen Be-

ſtrebungen, die ſeit Mitte des Jahrhunderts anfingen die deutſche Kultur von Grund auf zu verändern. Nirgends fanden jene einen ſo gut vorbereiteten Boden wie hier, nirgends erſcheint der Uebergang von der mittelalterlichen Kultur zur Kultur der Renaiſſance natürlicher, organiſcher und geſünder als in Nürnberg, deſſen ganzes Kulturleben von Anbeginn an von jenem Geiſte der Freiheit und des in der Wirklichkeit wurzelnden ſchaffensfrohen Idealismus getragen war, der im Zeitalter der Renaiſſance und der Reformation ſeinen kraftvollen und markanten Ausdruck gefunden hat.

Abb. 41. Das Mautgebäude. (S. 72)
Phot. von F. Schmidt.

Dem 15. Jahrhundert fiel die Aufgabe zu, weiter auszuführen und auszubauen, was im 14. Jahrhundert im großen Stil begonnen war. Dieſes hatte der Stadt ein großſtädtiſches Gepräge gegeben, die Grundlinien waren feſtgeſtellt, eine Reihe hervorragender Bauten kirchlichen und profanen Charakters war mit großem Aufwand an künſtleriſchen Mitteln geſchaffen, mit der Gemeinde hatten einzelne Private gewetteifert, den Häuſern, mochten ſie nun gemeinnützigen Zwecken dienen oder privater Natur ſein, ein ſtattliches Ausſehen zu geben. Der künſtleriſche Charakter der Stadt war auf dieſe Weiſe im großen und ganzen beſtimmt, aber noch harrte manches der Vollendung, und vieles Neue mußte noch hinzukommen, bevor das vom 14. Jahrhundert ſo groß angelegte und in einzelnen

Teilen schon so reich und prächtig ausgeführte Stadtbild in allen seinen Teilen vollendet war.

Wir wissen schon, daß der Lorenzkirche ein mit dem Uebrigen harmonierender Chorbau fehlte, und daß man sich an seine Erbauung machte, nachdem man durch Einziehung der Strebepfeiler das Langhaus um ein bedeutendes Stück verbreitert hatte. „1439 .... ward der kor angefangen", so berichtet uns eine in der Höhe des Chorbaues angebrachte große Inschrift, die uns zugleich darüber aufklärt, daß 1477 das Werk vollbracht war. Schon fünf Jahre vorher hatte die Weihung des Chores und seiner Altäre stattgefunden (Abb. 38). Der Plan zu diesem Bau stammt von dem Regensburger Dombaumeister Konrad Roritzer, der seit 1448 häufiger zu seiner Leitung nach Nürnberg kam. Ihm folgte im Jahre 1463, in dem der Bau der an der Südseite heraustretenden Sakristei abgeschlossen war, sein Sohn Mathes, an seine Stelle aber trat noch in demselben Jahre der Meister Jakob Grimm und führte das Werk zu Ende. Wie bei St. Sebald so besteht auch hier der Chor aus einer hohen dreischiffigen Halle mit Umgang, und tragen zehn Pfeiler das Gewölbe, aber während dort die Strebepfeiler aus der Wand heraustreten und dazwischen schmale, schlanke Fenster erscheinen, ist hier der untere Teil der Strebepfeiler in den Kirchenraum hereingezogen, so daß ein Kranz von 7 Kapellen mit verhältnismäßig breiten Fenstern entsteht, und springt erst die Obermauer so weit zurück, um die mit Figurennischen versehenen und mit vorgestellten Fialen ausgestatteten Strebepfeiler freizulegen. Auch diese Obermauer, der im Innern eine sich rings um den Chor herumziehende Galerie vorgelagert ist, wird von einem Kranz breiter Spitzbogenfenster durchbrochen. Das Aeußere ist viel einfacher ausgestattet als bei St. Sebald, aber von wuchtigerer und kraftvollerer Wirkung und dem entspricht auch das Innere, das mächtige Verhältnisse zeigt und mit seinem aus den kapitällosen Pfeilern herauswachsenden reichgegliederten kunstvollen Rippennetzwerk Monumentalität und malerischen Reiz auf das glücklichste verbindet. Je größer im Langhaus der Höhenunterschied zwischen dem Mittel- und den Seitenschiffen ist, um so packender ist die Raumwirkung im Chor, wo plötzlich die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporschnellen. Zur malerischen Wirkung trägt hier wesentlich der warme rote Ton des Steines und der feurige Glanz der wohlerhaltenen meist dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstammenden farbenglühenden Glasfenster bei. Ein dekoratives Prachtstück ist hier die schöngewölbte zweistöckige Sakristei, die mit ihrer schmucken Portalwand und dem im Jahre 1519 geschaffenen Wendeltreppenturm weit in die Südseite des Chores hineinragt (Abb. 39).

Dem Beginn des 16. Jahrhunderts scheinen auch die der Brautthüre vorgelagerte Halle und der daranstoßende Oelbergbaldachin mit seinen rankenartig gebogenen Fialen anzugehören, und den Eindruck eines Einschiebsels aus dieser Zeit macht mit seinem merkwürdigen Bildwerk die auf einem verzierten Stichbogen ruhende Oberwand über dem westlichen Portal der Südseite.

Von einer kirchlichen Bauthätigkeit, wie sie die früheren Jahrhunderte in Nürnberg sahen, ist im 15. Jahrhundert keine Rede mehr. Es war kein Bedürfnis nach kirchlichen Neuschöpfungen vorhanden, höchstens nach Erweiterung und reicherer Ausstattung des Vorhandenen. So wurde 1427 der Chor der St. Johanniskirche

vollendet, von 1428 bis 1434 die 1274 geweihte Clarakirche in eine gotische Kirche mit gewölbter Holzdecke umgewandelt, so erhielt im Jahre 1482 die im Heilsbronner Hof stehende alte St. Nikolauskapelle die Gestalt, die sie noch hatte, als sie im Jahre 1849 dem kgl. Bankgebäude zuliebe abgebrochen wurde, so wurde 1487 die heilige Geistspitalkirche erweitert und die Aegidienkirche um die nach ihrem Stifter benannte Tetzelkapelle bereichert. Eine Neuschöpfung ist die unscheinbare Kapelle zum heiligen Grab, welche im Jahre 1459 Georg Ketzel auf dem Spitalfriedhof hatte errichten lassen, nachdem er sechs Jahre zuvor die Maße dazu aus Jerusalem geholt hatte, wohin er mit dem Markgrafen Friedrich II. von Brandenburg gepilgert war. Wichtiger als diese ist die im Jahre 1483 von Hans Beer erbaute Kapelle des Ebracher Hofes, dessen kunstvoll gebildetes Fächergewölbe nur noch übertroffen wurde durch die stattlichen Fächergewölbe in der von demselben Meister erbauten, auf vier Rundsäulen ruhenden Hallenkirche der Augustiner. Diese in den Jahren 1479 bis 1485 erbaute Kirche, die von dem, auch bei der malerischen Ausschmückung des Klosters thätigen Maler Hans Beuerlein mit zwei großen Wandbildern ausgestattet worden war, ist wie die Schau leider zu Beginn unseres Jahrhunderts abgetragen worden (1816). Ein während der Abbruchsarbeiten von dem Nürnberger Zeichner und Kupferstecher Wilder hergestelltes Aquarell und eine zwei Jahre später von diesem geschaffene Radierung (Abb. 40) vermitteln uns eine Vorstellung von den prachtvollen Gewölben dieses Baues, durch den die Spätgotik in Nürnberg auf das glänzendste vertreten war. Ihr gehört auch der durch eine Adam Kraftsche Grablegungsgruppe ausgezeichnete Rundbau der Holzschuherschen Grabkapelle auf dem Johannisfriedhofe und die um 1506 erbaute, vielleicht von Hans Beheim herrührende zweischiffige Kapelle des von dem kunstsinnigen Matthäus Landauer gegründeten und nach ihm benannten Zwölfbruderhauses an, dessen mit zapfenartig frei herabhängendem Rippenwerk versehenes Gewölbe von zwei schraubenförmig gewundenen Säulen getragen wird. Ein einfacher gotischer Bau scheint die im Jahre 1807 eingelegte St. Annakapelle gewesen zu sein, welche im Jahre 1511 der reiche Tuchmacher Kunz Horn auf dem Friedhof von St. Lorenz erbauen ließ, derselbe, der auf dem großen rötlichen Marmorrelief an der Sakristei von St. Lorenz als Stifter erscheint. Das die Dreieinigkeit darstellende ansehnliche Werk steht mit der Nürnberger Kunst in keinem Zusammenhang. Der St. Annakapelle folgte ein Jahrzehnt darauf als der letzte gotische Kirchenbau der Stadt, die auf Geheiß des Konrad Imhoff in den Jahren 1519—1521 auf dem Friedhof von St. Rochus erbaute Kapelle.[18]) Den Auftrag zu ihrer Erbauung erhielt Hans Beheim, der größte Baumeister der Stadt, die Ausführung aber rührt von dessen Sohn Paul her, der wie sein Vater Steinmetz auf der Peunt, d. h. ein in städtischen Diensten auf dem alten Bauhofe ansässiger Meister war. Die Kapelle ist auffallend einfach gebildet, vornehmlich war es dem Meister um eine schöne und freie Raumwirkung zu thun. In den teils rundbogig, teils spitzbogig abschließenden Fenstern fehlt wie in den vorgenannten Kapellen jedes Maßwerk. Man spürt es, daß es mit der Gotik zu Ende geht, und daß der neue Geist, der die Plastik und die Malerei schon von Grund auf verändert hatte, nun auch die Baukunst ergreift.

Bedeutende Aufgaben waren im Laufe des 15. Jahrhunderts der Profan-

baukunst gestellt worden. Bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein zog sich der viele Kräfte und Mittel beanspruchende Bau der Stadtmauer hin. 1422 übernahm der Rat vom Kaiser Sigismund die kaiserliche Burg mit der Verpflichtung, sie im Stand zu halten und die an ihr nötigen Ausbesserungen vorzunehmen, „damit wir

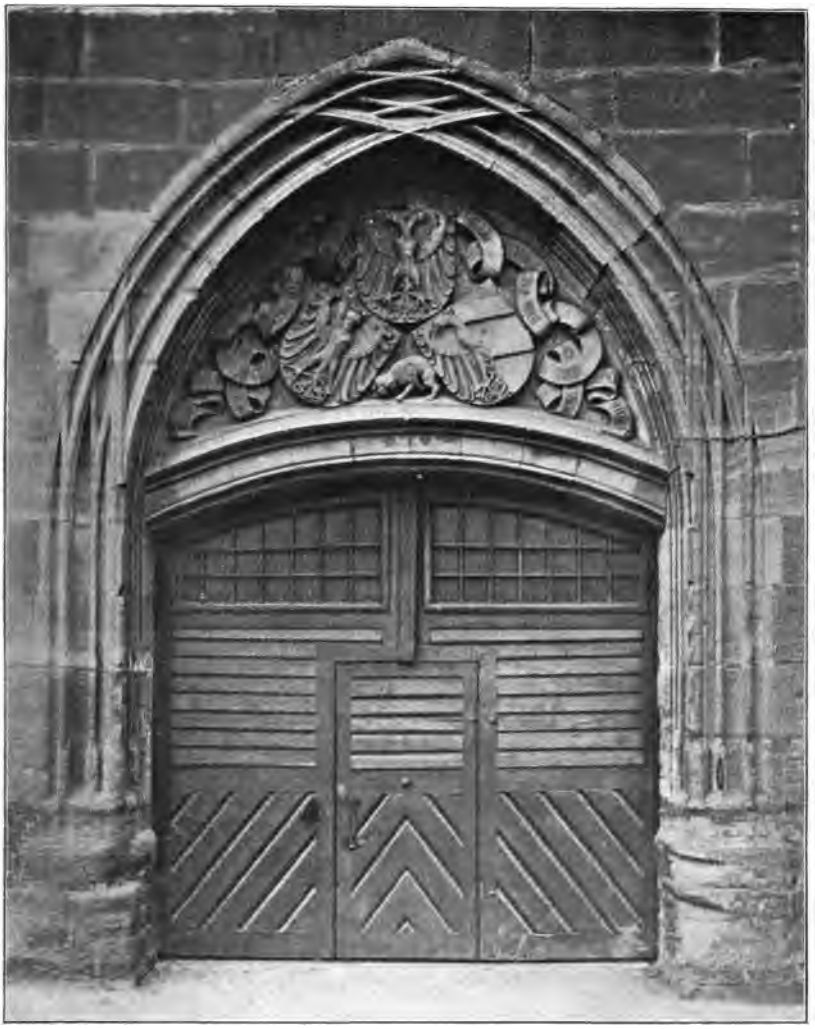


Abb. 42. Portal des Mautgebäudes. (S. 72)
Phot. von F. Schmidt

und unsere Nachkommen im Reich, so wir gen Nürnberg kommen, desto geruhlicher und lustiger unsere Wohnung da mögen haben", und als fünf Jahre später der burggräfliche Besitz dazu kam, und die Stadt allein Herr der Burg war, da wurde durch Verbreiterung des sie umgebenden Grabens und durch Anlagen von Bollwerken mit ihrer starken Befestigung der Anfang gemacht. Besonders wirkte dabei die Furcht vor den Hussiten mit.

Die schon im Jahre 1368 begonnene aber im wesentlichen erst im 15. Jahrhundert durchgeführte Pflasterung der Straßen sowie die Verwandlung der hölzernen in steinerne Brücken trug wesentlich zum äußeren Ansehen der Stadt bei. Kein geringerer als der Meister Jakob Grimm, der Vollender des Chores von St. Lorenz, war es, der im Jahre 1457 die erste steinerne Brücke schuf. Sie führte an Stelle

Abb. 43. Großer Rathaushof (Beheimscher Teil). (S. 74)
Phot. von F. Schmidt.

der heutigen Maxbrücke mit drei Schwibbogen über die Pegnitz. Von demselben Meister wurden auch im Jahre 1485 die gleichfalls heute durch andere ersetzten Brücken beim Spital (Schuld- und Heubrücke) erbaut, während mit der 1484 erfolgten Erbauung der im Jahre 1700 durch die heutige ersetzten Barfüßerbrücke (Museumsbrücke) der Rothenburger Baumeister Hans Müllner betraut worden war. Auch die Fleischbrücke wurde in dieser Zeit (1487) in Stein ausgeführt, aber nicht

wie hundert Jahre später mit einem, sondern mit zwei Bogen; nur die damals als Lange Brücke bezeichnete Karlsbrücke führte man (1451) von neuem aus Holz auf und versah sie mit einer Verdachung, so daß sie den Wehrgängen der Stadtmauer glich. Erst im Jahre 1728 erhielt sie ihre jetzige Gestalt.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand eine Reihe wichtiger Bauten, die wesentlich zur Bereicherung des Stadtbildes beigetragen haben. Der Anfang wurde mit dem 1454 vollendeten Almosenhause auf dem Sebalder Friedhofe gemacht. Dasselbe diente zur Verteilung von Almosen an die in den Siechkobeln isolierten Aussätzigen, oder wie sie in Nürnberg genannt wurden, Sondersiechen. An das Gebäude stieß im Westen das seinem künstlerischen Charakter nach etwas ältere Schulhaus von St. Sebald, das bei einer Restaurierung mit der Jahreszahl 1559 versehen wurde. Das mit besonderem Reichtum ausgestattete Almosenhaus ist leider nicht auf uns gekommen. Es wurde im Jahre 1809 eingelegt, um Platz zu gewinnen für den nüchternen Bau der Hauptwache. Nur Zeichnungen haben uns sein Bild bewahrt. Seinen Hauptschmuck bildete der reiche obere Abschluß der Front. Die Mitte nahm eine von hohen Fialen eingeschlossene und bekrönte große Rosette mit einer Uhr ein, von hier aus zogen sich, mit eingestellten Figuren besetzt nach beiden Seiten hohe Zinnenkränze hin, die an den Ecken durch Fialen überragt wurden. 1514 wurde der Bau von Hans Groß mit Gemälden ausgestattet, von deren Renovierung später mehrfach die Rede ist. 1520 wurde er von Hans Beheim umgebaut und zur Aufnahme des Schauamtes eingerichtet, das die Aufgabe hatte, die Arbeiten der Goldschmiede zu beschauen, d. h. auf ihren Metallwert zu prüfen und mit der Kontrollmarke, dem Beschauzeichen zu versehen. Danach erhielt in der Folgezeit der Bau den Namen „die Schau". Mit Eifer wachte der Rat durch eine besonders von ihm eingesetzte Behörde, das Rugsamt, darüber, daß nur gute und gediegene Handwerksstücke den Bannkreis der Stadt verließen. Nicht zum wenigsten hat die straffe Organisation des handwerklichen Lebens durch den Rat zu der vielgerühmten Leistungsfähigkeit und Gediegenheit des Nürnberger Handwerks beigetragen.[11])

Unter den im Laufe des 15. Jahrhunderts entstandenen gemeinnützigen Bauten spielen eine hervorragende Rolle die in großer Zahl und bedeutender Ausdehnung erbauten Kornhäuser. Je länger man hinter den starken Mauern eine Belagerung auszuhalten imstande war, um so mehr that es not, durch Anlage großer Kornlager für eine ausreichende Verpflegung Sorge zu tragen. Auch den durch Hungersnöten und Teuerungen hervorgerufenen Gefahren suchte man dadurch zu begegnen. Auf dem Graben hinter St. Lorenzen wurde im Jahre 1400 das in unserem Jahrhundert eingelegte bürgerliche Kornhaus erbaut. Ihm folgte um die Mitte des Jahrhunderts die im Süden dem Laufe der inneren Mauer folgende, zum Teil im Stadtgraben, zum Teil auf dem Zwinger erbaute Kornhäuserreihe, die 1572 in Zeughäuser umgewandelt wurde und im Jahre 1588 an ihrer östlichen Schmalfront den martialischen Portalbau mit seinen beiden runden Flankierungstürmen erhielt. 1481 kam dazu der unter dem Namen Peststadel bekannte Bau in der Tetzelgasse und in den Jahren 1490/91 das durch eine kleine Portalhalle ausgezeichnete Unschlitthaus, das als Kornhaus gebaut, aber als Unschlitt- (Talg-) Niederlage benutzt wurde.

Das in den Jahren 1494/95 aufgeführte große Kornhaus auf der Veſte zwiſchen dem fünfeckigen Turm und dem Luginsland haben wir ſchon gewürdigt. Es erhielt bald darauf ſein monumentales Gegenſtück in dem nach ſeiner ſpäteren Beſtimmung als Maut bezeichneten 84,60 m langen und 19,70 m breiten Rieſenbau (Abb. 41), der in den Jahren 1498 bis 1502 in der Nähe des damals abgebrochenen inneren Frauenthores über der in einen gewölbten Keller umgewandelten Stadtmauer entſtand. Wie die Kaiſerſtallung hat auch dieſes Kornhaus einen auf Kraftſchen Urſprung weiſenden heraldiſchen Schmuck. Das Tympanon

Abb. 44. Baluſtrade vom Hof des Imhoffſchen Hauſes (Hiſtoriſcher Hof) Tucherſtraße 20. (S. 74). Phot. von F. Schmidt.

des öſtlichen Spitzbogenportals, deſſen Leibung und Archivolten von geflochtenem Stabwerk belebt ſind, zeigen, umſchloſſen von lebhaft bewegtem Bandwerk, den Nürnberger Wappendreiverein dazu als Symbol der Wachſamkeit ein gelagertes Hündchen (Abb. 42). Das Relief des weſtlichen Portals iſt neu. Eigentümlich ſind die hohen Spitzgiebel, deren Wände nicht in der gewohnten Weiſe durch Eiſenen, ſondern durch ein großmaſchiges Netz von geſchweiften Steinbändern verſtärkt ſind, die an den Berührungsſtellen wie durch Bünde zuſammengefaßt erſcheinen, ein an Fachwerk und ſpäte Eiſengitterungen erinnerndes Motiv. 1572 wurde in dieſes, heute in geſchickter Weiſe in ein Kaufhaus umgewandelte Gebäude das Zollamt (die Maut) und eine Wage hineingelegt, die im Gegenſatz zu der

schon im 14. Jahrhundert in der Winklerstraße bestehenden Wage die große Wage genannt wurde. Auch die kleine Wage erhielt nun ein ansehnliches Gebäude, das 1497 vollendet, zum Zeichen seiner Bestimmung durch Adam Kraft mit einem die Thätigkeit des Wagmeisters in köstlicher Weise charakterisierenden Relief geschmückt wurde. Auch architektonisch ist der Bau ausgezeichnet. Reiches Stabwerkgeflecht schmückt die spitzbogige Nebenthür, und eine originelle Blendarkade mit dünnen Säulen und geschweiften Spitzbögen belebt über einer wie das Hauptthor schiefwinklig einschneidenden großen Rundbogenöffnung die seitliche Giebelwand. Ent-

Abb. 45. Hof Bindergasse 26. (S. 74)
Phot. von F. Schmidt.

hielt das Gebäude doch in seinem ersten Stock die geräumige und wohl ausgestattete Herrentrinkstube, wo die Herren des Rates zu frohem Trunke zusammenkamen, und die auch sonst zur Abhaltung kleinerer Festlichkeiten diente. Eine besondere kulturgeschichtliche Bedeutung hat dieser Bau noch dadurch, daß 1498 in seinem obersten Stockwerk die den humanistischen Bestrebungen dienende, 1496 auf Anregung des Konrad Celtis geschaffene Poeten- oder Philosophenschule eingerichtet wurde.

Alle diese im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Bauten sind Schöpfungen des genialen Baumeisters Hans Beheim des Aelteren, der 48 Jahre als Baumeister in städtischen Diensten stehend im Jahre 1538 starb.

Seine von großem technischen Geschick und einem sicheren Schönheitsgefühl

zeugende künstlerische Art kennzeichnen am besten die von ihm stammenden Teile des seit Beginn des 16. Jahrhunderts durch verschiedene An- und Einbauten erweiterten Rathauses, zwar nur „ein Flickwerk" wie er es selbst nennt, d. h. durch Um- und Ausbau der angekauften Nachbarhäuser hergestellt, aber durch besondere Schönheit und Feinheit der architektonischen Einzelheiten ausgezeichnet. Schon der wackere Schreibmeister Neudörffer, dem wir so wichtige Mitteilungen über die zu seiner Zeit in Nürnberg thätigen Künstler und Werkleute verdanken[19]) und der die Leutseligkeit und allgemeine Beliebtheit des Meisters rühmt, bemerkt, daß dieses „Flickwerk" von männiglich heutigen Tages für einen schönen Bau geachtet wird. Das Spitzbogenportal in der Rathausgasse mit seinem Stabflechtwerk, dem Wappendreiverein und den diesen umschlingenden mit der Jahreszahl 1515 versehenen Bändern erinnert stark an das Portal der Maut und zeigt, daß die Jahre die künstlerische Weise des Meisters nicht verändert haben. Er ist der Gotik treu geblieben und zeigt keine Spur der antikischen Einflüsse, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts in der Nürnberger Kunst bemerkbar sind. Das Stab- und das Maßwerk, letzteres reich variiert und meist als Flamboyant gestaltet, sind seine Verzierungselemente. Nur insoweit huldigt er dem Zeitgeschmack, als er die geometrischen Formen zuweilen in naturalistisches Astwerk umwandelt, so an einem Teil der zierlich durchbrochenen Maßwerkbalustrade des großen Rathaushofes, wo auf Kragsteinen ruhende dünne Säulen und Säulenbündel die Träger bilden (Abb. 43), so am Mittelpfosten des mit aufgelegtem Maßwerk geschmückten zweifenstrigen rechteckigen Chörleins des kleinen Rathaushofes, der mit seinem im Winkel gebrochenen Treppenhause einen besonderen malerischen Eindruck macht. Eine Prachtleistung ist der Vorbau des neben dem großen Ratssaal in die Rathausgasse vorspringenden Teiles, wo das Maßwerk der beiden Stockwerksbrüstungen hinter einer dünnen Stabgitterung hervorlugt.

Auch von den Wohnhäusern tragen einige deutlich das Gepräge der Beheimschen Kunst, am entschiedensten der neuerdings als der „historische" bezeichnete Hof des Imhoffschen Hauses Tucherstraße 20, dessen überaus fein durchbrochene steinerne Balustrade von Adam Kraft herrührenden Wappen- und Figurenschmuck aufweist (Abb. 44). Mit seinem kräftigen Strebepfeiler, den zierlichen Gewölbekappen, den weiten Arkadenbogen und den schmuckreichen Brüstungen, die im zweiten Stock statt der steinernen Durchbruchsarbeit ausgestochene Holzornamente geometrischen Charakters haben, ist dieser im 18. Jahrhundert an der Vorderhausseite mit einer stattlichen Freitreppe und Altane ausgestattete Hof ohne Zweifel der schönste unter den Nürnberger Höfen. Von seinem malerischen Reiz hat er freilich seit seiner Erneuerung und Umwandlung in einen Wirtschaftshof manches eingebüßt. Ganz Beheimisch mutet einen auch der Hof des Hauses Bindergasse 26 an, wo zwischen dem scharfkantigen Maßwerk gedrungene Säulen mit gewundenem Stabwerk aufwachsen (Abb. 45). Hierher gehört auch der 1498 entstandene Hof des Hauses Karolinenstraße 24, wo in der Maßwerkbrüstung von Wappen eingeschlossen eine fein empfundene Reliefdarstellung Adam Krafts (Geburt Christi) und weiter unten in Bandmanier ausgeführt die erwähnte Jahreszahl erscheint. Auch die gleichfalls durch plastischen Wappenschmuck unterbrochenen steinernen Arkaden und Frei-

treppen vom Jahre 1496 (nicht 1426, wie fälschlich aufgemalt ist) im Hofe Winklerstraße 5 gehören zu dieser Gruppe und ebenso der geräumige Hof des um 1510 gebauten Hauses Theresienstraße 7, das außer seinen luftigen, zum Teil eingebauten zweigeschossigen Arkaden einen diese malerisch unterbrechenden

Abb. 46. Hof Theresienstraße 7. (S. 75)
Phot. von F. Schmidt.

offenen Treppenturm besitzt (Abb. 46). Bis vor wenigen Jahren war noch die großartige weite Vorhalle des Hauses, in die heute verschiedene Läden eingeordnet sind, vollständig frei. Durch eine prächtige gewölbte Eingangshalle zeichnet sich das in seinem kleinen Hofe zwar spärliche aber bemerkenswerte gotische Einzelheiten aufweisende Haus Königsstraße 26 aus. Daß Hans Beheim ein vielbegehrter und vielbeschäftiger Meister war, wissen wir. Unser

Chroniſt bemerkt, er könne nicht daran denken, alle von dieſem Meiſter geſchaffenen Gebäude namhaft zu machen, weil ſonſt ſein Verzeichnis zu lang werden würde. Freilich war die Thätigkeit Hans Beheims nicht auf Nürnberg beſchränkt, ſondern gab es auch auswärts für den, von Fürſten, Biſchöfen und ſtädtiſchen Gemeinweſen wie z. B. Ulm häufig begehrten Meiſter, viel zu thun. Schon 1494 hatte ihn Kurfürſt Friedrich der Weiſe von Sachſen für ſich zu einem Brückenbau in Torgau erbeten, und 1512 ſchickte ihn der Rat an den Grafen von Henneberg, der einen tüchtigen Baumeiſter brauchte, mit dem Bemerken „derſelb ſey ſolcher ding genugſam ver-

Abb. 47. Das Dürerhaus. (S. 77)
Phot. von F. Schmidt.

ſtändig und zu ſolchen gebäuen zuvor mermals von fürſten und herren gebraucht". Auch ſein Vetter Hans Beheim der Jüngere war ein auswärts vielbeſchäftigter Meiſter. Seinen Sohn Paul, den Erbauer der Rochuskapelle, finden wir wie den Vater in ſtädtiſchem Dienſt auf dem Bauhofe. Im Befeſtigungsweſen wohl erfahren, hat er ſich bei der Ausführung der von dem ſizilianiſchen Feſtungsbaumeiſter Antonio Fazuni gegen Mitte des Jahrhunderts angelegten mächtigen Baſtionsbauten vor der Burg beſonders verdient gemacht.

Wie im 14., ſo ſpielte auch noch im 15. Jahrhundert der Fachwerkbau[20]) die Hauptrolle, jene ſteinernen Häuſer mit ihren ſtattlichen Hof- und Treppen-

anlagen waren doch nur vereinzelte Ausnahmen. Erst das 16. Jahrhundert hat mit dem Steinbau Ernst gemacht und das Fachwerkhaus verdrängt. Von diesem ist nur eine geringe Zahl auf uns gekommen, wie der erwähnte Weinstadel vom Jahre 1446 und das beim Tiergärtnerthor gelegene Dürerhaus[21]) (Abb. 47), das der Meister im Jahre 1509 aus dem Nachlasse des Mathematikers und Astronomen Bernhard Walther erwarb, und das nach mancherlei Schicksalen im Jahre 1826 von der Stadt erworben wurde, um seitdem als weihevolle Stätte der Erinnerung an ihren größten Sohn zu dienen. Seit kurzem ziert wieder wie vor Zeiten ein Dacherker

Abb. 48. Häuserpartie an der Pegnitz, gegenüber der Insel Schütt. (S. 78)
Phot. von F. Schmidt.

die östliche Front. Derselbe stammt von dem vor Jahresfrist eingelegten ansehnlichen Fachwerkbau des Zachariasbades. Auch dieses gehörte wie auch der beim Schießgraben gelegene Fachwerkstadel, sowie der mit dem Standbilde des heiligen Aegidius und einem hölzernen Erker versehene Giebelbau Dötschmannsplatz 13 und ein Teil der Plobenhofrückseite im Herzgäßle dem 15. Jahrhundert an. Einer der anmutigsten Fachwerkbauten, das Gasthaus zum gläsernen Himmel, ist leider um die Mitte unseres Jahrhunderts eingelegt worden, andere wie das schmale Häuschen am Paniersplatz 20 vom Jahre 1489 und das diesem verwandte Haus Waggasse 11, das als Wahrzeichen eine goldene Rose aufweist, haben sich trotz Verputz und Anstrich ihren malerischen Charakter bewahrt. Diesen besitzt auch in besonderem

Maße das an der Pegnitz, gegenüber der Schütt gelegene Fachwerkhaus Fetzergasse 12. Die hier am Waſſer liegenden Häuſer, ſowie auch die am ſüdlichen Pegnitzarm und weiter weſtlich am Flußufer gelegenen Häuſer, deren beſonderes Merkmal die zweigeſchoſſigen Holzgalerien ſind, haben das Bild, das die Stadt bot, bevor der Steinbau allgemein wurde, feſtgehalten (Abb. 48). Die erwähnten Häuſer mit ihren wohlerhaltenen ſteinernen Hofarkaden ſind an den Straßenfronten ihres mittelalterlichen Charakters meiſt entkleidet und mit ſpäteren Zuthaten verſehen. Erhalten hat ſich gewöhnlich nur das große Spitzbogenportal, das am Hauſe Thereſienſtraße 7 ein beſonders ſchönes Stabwerkgeflecht zeigt, während das ſteinerne oder hölzerne Chörlein meiſt eine Schöpfung des 17. oder 18. Jahrhunderts iſt. So zeigen auch jenes Haus in der Thereſienſtraße und die ſonſt unverändert gebliebene Faſſade des aus dem Jahre 1486 ſtammenden Hauſes Winklerſtraße 17 barocke Chörlein.

Abb. 49. Madonna vom Wohnhauſe des Veit Stoß. (S. 80) Phot. von Müller.

Die Anlage des im 15. Jahrhundert zur Ausbildung gelangten Nürnberger Wohnhauſes iſt typiſch auch für die ſpätere Zeit. Ein Vorder- und ein Hinterhaus, zwiſchen denen der geräumige Wirtſchaftshof liegt, die aber unter ſich durch offene meiſt mehrſtöckige Arkadengalerien verbunden ſind, ſind die Hauptbeſtandteile. Zuweilen liegt dahinter noch ein zweiter Hof, an deſſen Ende das Vorderhaus der Parallelgaſſe ſtößt. Während das Erdgeſchoß mit ſeinen geräumigen gewölbten Hallen Geſchäftszwecken diente, waren in den oberen Stockwerken die Wohn- und Geſellſchaftsräume verteilt, letztere mit Vorliebe im zweiten Stockwerk. Den Zugang zu den oberen Stockwerken vermittelten gewöhnlich außer einem in der Vorhalle anſteigenden Treppenlauf eine oder mehrere in offene Türme eingeordnete Wendeltreppen, welche die Hofarkatur unterbrechen. Innere Einrichtungen aus gotiſcher Zeit finden ſich außer einem mit beſonders feinem gotiſchen Täfelwerk ausgeſtatteten Stübchen im Scheurlſchen Hauſe Burgſtraße 10 nicht. Für ſeine Datierung bietet die Jahreszahl 1482 in der ſtattlichen Hofhalle einen Anhalt. Dieſes durch Anmut und Zierlichkeit ſeiner Verhältniſſe ausgezeichnete Stübchen galt ſchon damals als eine Beſonderheit und hat im Laufe der Zeit viele hohe Herren, darunter zu wiederholten Malen Kaiſer Max beherbergt. —

* * *

Schon im 14. Jahrhundert kam, wie bemerkt, die Sitte auf, an den Ecken der Häuser das Standbild der Madonna oder eines Schutzheiligen aufzustellen, die überwiegende Mehrzahl aber gehört dem 15. Jahrhundert und zwar dessen Ende an, darunter künstlerische Schöpfungen ersten Ranges. Aus dem Anfang des Jahrhunderts stammt die stark geschweifte Madonna Kaiserstraße 13 und nicht viel jünger ist die durch rohe Bemalung verdorbene Madonna Obstmarkt 16. Ebenso sind die Madonnenbilder Dötschmannsplatz 20 und Winklerstraße 3 Schöpfungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als solche treten uns auch die Sebalduspdarstellungen Theresienplatz 2 und 4 und Winklerstraße 15, sowie der heilige Nikolaus Tucherstraße 13 entgegen. Alle diese Werke zeigen noch eine gewisse Befangenheit und ein starkes Hervortreten bestimmter strenger Linienzüge. Diese Eigentümlichkeiten verlieren sich im Laufe des 15. Jahrhunderts mehr und mehr und machen einer frischeren und ungezwungeneren Auffassung Platz. An Stelle der architektonischen Strenge tritt der malerische Reiz. Als schönes Werk des Uebergangs, das bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein wird, erscheint die schön gewandete Madonna an der Mohrenapotheke Königsstraße 32, während die gegen den Markt gerichtete schöne Madonna, die an dem Hause Obstgasse 2 auf anmutig gestützter Blattwerkkonsole steht, schon dem letzten Drittel des Jahrhunderts angehört. Ein reizvolles Werk, das noch in etwas schüchterner Handhabung den freien malerischen Stil zeigt, ist die schon als Jugendwerk Adam Krafts angesprochene Madonna an der Tetzelkapelle von St. Aegidien. Ihr ist das freilich von anderer Hand herrührende anmutige Madonnenbild Obstmarkt 1 zuzugesellen, dessen Konsole mit einem lebhaft bewegten fliegenden Engel geschmückt ist. Eine würdige Madonnengestalt, die durch die auf der Konsole angebrachte Jahreszahl als eine Schöpfung aus dem Jahre 1482 gekennzeichnet ist, schmückt die Ecke des Hauses Dürerplatz 4. Anmut und Feinheit und eine gewisse Schärfe in dem Bruch der Gewandfalten, die an diesen Steinbildern meist einen weichen Fluß zeigen, zeichnen das köstliche Standbild der heiligen Helena aus, das vom alten Fünferhaus, an eine Ecke der in den letzten Jahren an dessen Stelle errichteten Rathauserweiterung übertragen worden ist. Von ihr wesentlich verschieden ist die als letzter Rest des alten Gläsernen Himmels übrig gebliebene an dem kunstlosen Neubau dieses Gasthauses angebrachte Madonna, die nur leider durch häufigen Oelfarbenanstrich und eine jeder Beschreibung spottende unharmonische Polychromierung ein unleidliches Aussehen bekommen hat. Es ist eine Meisterschöpfung Adam Krafts, auf dessen Spuren wir schon wiederholt gestoßen sind. Seine künstlerische Art weisen auch die schönen Verkündigungsfiguren im Jahre 1504 an dem in der Barockzeit (1691) erneuerten Hause Winklerstraße 24 auf, die auch wegen ihrer von musizierenden Engelsgestalten belebten Konsolen besondere Beachtung verdienen. Auf Kraft geht auch das lebensvolle St. Georgsrelief in der Theresienstraße zurück während die dekorative St. Georgsdarstellung Winklerstraße 35 älteren Ursprungs ist. Eine feine Reliefdarstellung, die wohl auch auf Kraft zurückzuführen ist, ist als Bestandteil des alten Hauses dem Neubau Hauptmarkt 11 einverleibt worden. Sie zeigt vor einem von Engeln ausgebreiteten Tuch die thronende Madonna. Von Kraft stammt ohne Zweifel auch die Josua- und Kaleb-

darstellung Bindergasse 20. Unter den Madonnen ragt als bedeutendes Werk das durch eine schön gezackte hohe Metallkrone ausgezeichnete, neuerdings bis auf das zu hart gemalte Gesicht vorzüglich polychromierte Standbild Weinmarkt 12 hervor. Es hat den größten malerischen Reiz und unterscheidet sich durch Haltung und Drapierung von den übrigen. Sein künstlerischer Charakter erinnert an Veit Stoß, dessen in der Wunderburggasse gelegenes Haus von dem Meister mit einer hölzernen Madonna verziert wurde (Abb. 49).[22]) Das jetzt dort befindliche Standbild ist eine täuschende Kopie, während das Original ins Germanische

Abb. 50. Hans Deckers Grablegung in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche. (S. 81)
Phot. von J. Schmidt.

Museum gewandert ist. Eine Kopie ist auch die den glättenden Einfluß Italiens zeigende, wohl erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandene Madonna am Hause Hirschelgasse 21. Einen an der Kunst Italiens geläuterten Geschmack verrät auch die im Germanischen Museum bewahrte, weltberühmte Nürnberger Madonna, auf die wir später zurückkommen werden, nachdem wir die großen Meister, welche der Nürnberger Plastik den künstlerischen Abschluß gaben, kennen gelernt haben.

Den Entwicklungsgang der Nürnberger Steinbildnerei genetisch zu verfolgen, ist bis jetzt noch nicht geglückt. Mit der großen Zahl von „Steinmeißeln", die seit den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts namhaft gemacht

sind, ist nicht viel anzufangen, weil alle Beziehungen der Meisternamen zu den vorhandenen Werken fehlen, und diese sind wiederum nicht individuell genug, um eine klare Gruppierung zu ermöglichen. Eine Ausnahme bildet nur der im Jahre 1449 in den Bürgerverzeichnissen genannte Hans Decker, auf den die lebensgroße Grablegungsgruppe in der Wolfgangskapelle von St. Aegidien vom Jahre 1446 (Abb. 50), sowie der an der Löffelholzkapelle von St. Sebald angebrachte heilige Christophorus vom Jahre 1442 zurückgeführt werden, tüchtige Schöpfungen eines Meisters, der in den Traditionen der alten Bildhauerschule groß geworden, sichtlich bestrebt ist, seine Gestalten natürlich und lebenswahr zu geben und den Gegenstand seiner Darstellungen seelisch zu vertiefen. Trotz einer gewissen

Abb. 51. Die dritte Station von Adam Kraft. (S. 84)

Befangenheit und Härte spricht die erwähnte Grablegung uns unmittelbar an. Die Komposition ist einfach und klar, und eine warme Empfindung durchströmt die freilich noch des individuellen Lebens entbehrenden Gestalten. Ob Beziehungen zwischen diesem sonst nicht bekannten Meister und Adam Kraft, dem Vollender der Nürnberger Steinplastik bestanden haben, wissen wir nicht, auf jeden Fall ist er ein wichtiges Mittelglied zwischen diesem und den Meistern des Schönen Brunnens sowie der Bildwerke von St. Lorenz, St. Sebald und der Frauenkirche. Sicherlich hat sich seine Thätigkeit in Nürnberg nicht auf diese beiden Werke beschränkt, doch läßt sich kein weiteres Werk mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen.

Der Ursprung Adam Krafts[23]) ist dunkel. Wahrscheinlich ist er um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg geboren. Hier mag er auch die An-

Abb. 52. Das Schreyersche Grabmal am Ostchor der Sebalduskirche von Adam Kraft. (S. 85 f.)
Phot. von F. Schmidt.

fangsgründe seiner Kunst erlernt haben, seine eigentliche künstlerische Ausbildung aber scheint er einer der großen süddeutschen Bauhütten, vielleicht Ulm zu danken. Architektonisch und bildhauerisch gleichmäßig geschult, gelang es ihm, in seinen Werken beide Künste zu seltener Harmonie zu vereinigen. Mit einem scharfen Blick für das Charakteristische der Erscheinung verband sich bei ihm eine seltene Gefühlswärme, die nicht nur seine Gestalten durchdringt, sondern auch den erstarrten Formen der Gotik ein neues Leben verleiht. Seiner architektonischen Formensprache nach gehört er der Gotik an, aber trotz seines konservativen Sinnes ist er kein mittelalterlicher Meister mehr, sondern ein Kind der neuen Zeit. Mit allen Fasern seines Herzens wurzelt er in der Natur und fühlt sich stark bei ihrer Berührung. Nur aus ihrem Grunde erwächst ihm das Ideale. Von italienischen Einflüssen ist er unberührt geblieben, aber der Geist der Renaissance, der was tot und erstarrt war in der Kunst abthat und nur das natürlich Gewachsene und unmittelbar Empfundene gelten ließ, war in ihm mächtig. Ohne Neuerungsgelüste und ohne Drang, aus dem überkommenen Formenkreis herauszutreten, ist Adam Kraft doch der Schöpfer einer eigenartigen neuen Formenwelt geworden, weil seine grundehrliche, durch und durch deutsche Natur ihn vor aller leeren Form bewahrte und ihn trieb, nur das zu gestalten, was sein Innerstes bewegte. Am besten wird das Wesen seiner Kunst als ein von einem weichen und warmen religiösen Gefühl getragener naiver Realismus bezeichnet. Ein durch keine Zweifel und Leidenschaften beunruhigter Seelenfrieden spricht aus allen seinen Schöpfungen, die wir durchweg in Nürnberg und einigen benachbarten Orten antreffen. Eine ältere Notiz weist seine berühmten Stationen oder 7 Fälle Christi in das Jahr 1490. Schon im Jahre 1468 hatte ihr Stifter, der angesehene Nürnberger Bürger Martin Ketzel, den Plan dazu gefaßt und auf einer Jerusalemfahrt, nach Schritten die Punkte abgemessen, an denen

Abb. 53. Das Sakramentshäuschen der Lorenzkirche von Adam Kraft. (S. 86)
Phot. von Müller.

ſich auf dem Wege vom Pilatushauſe bis nach Golgatha die großen Leidensſzenen abgeſpielt hatten, aber er verlor den Zettel mit den Maßen und wiederholte deshalb die Abmeſſung 4 Jahre ſpäter. Die auf dem Wege zum Johannisfriedhofe aufgeſtellten Hochreliefbilder ſind nicht mehr die alten, ſondern vor einigen Jahren hergeſtellte Kopien, während die Originale in das Germaniſche Muſeum übertragen worden ſind (Abb. 51). Die Darſtellungen ſind von ergreifender Wirkung. Bewunderungswürdig iſt die große Einfachheit und Klarheit der Kompoſition, die das Weſentliche betont und von allen äußerlichen Zuthaten abſieht. Da finden wir keine überflüſſigen Füllfiguren, ſondern jede hat ihre bedeutungsvolle Rolle in dem erſchütternden Drama, das ſich vor unſeren Augen abſpielt. So ungezwungen

Abb. 54. Relief am Waggebäude von Adam Kraft. (S. 88 f.)
Phot. von F. Schmidt.

und natürlich ſind die Bewegungen und ſo wahr und echt der Ausdruck der Köpfe, daß wir meinen, ſo und gar nicht anders müſſe es in Wirklichkeit geweſen ſein. Echte ganz empfundene Paſſionsſtimmung weht uns aus dieſen Darſtellungen an, die ſo tief zum Herzen ſprechen, weil ſie aus tiefem Herzen hervorgegangen ſind. Wohl zugleich mit dieſen Arbeiten entſtand das kleinere Kreuzſchleppungsrelief, das zu Beginn unſeres Jahrhunderts an einem Pfeiler in St. Sebald Aufſtellung gefunden hat. Nur in Bruchſtücken hat ſich der den Endpunkt bezeichnende Kalvarienberg erhalten, aber dieſe genügen, um uns von dem feinen plaſtiſchem Gefühl, das der Meiſter hier wie bei der Ausführung der Stationen an den Tag legte, zu überzeugen.

Wenn im Gegenſatz dazu das im Jahre 1492 im Auftrage des gelehrten Kirchenmeiſters Sebald Schreyer und ſeines uns ſchon bekannten kunſtſinnigen

Neffen Matthäus Landauer ausgeführte Grabmal an der Nordostecke der Sebalduskirche (Abb. 52), das drei nach Art eines halbgeöffneten Flügelaltares angeordnete

Abb. 55. Das Rebeckſche Grabmal in der Frauenkirche von Adam Kraft. (S. 89 f.)

Paſſionsreliefs zeigt, einen mehr maleriſchen Charakter hat, ſo hat das ſeinen Grund darin, daß der Meiſter hier die Aufgabe hatte, vorhandene Gemälde in Stein zu übertragen. An eine ſklaviſche Wiederholung dürfen wir dabei nicht denken, aber im

großen und ganzen scheint er sich doch an das gemalte Vorbild gehalten zu haben. Darauf deutet die perspektivische Vertiefung und detaillierte Durchführung der Landschaft. In der packenden Wiedergabe des Lebens und in der Echtheit des Empfindungsausdruckes, zumal in der mit Dürerscher Kraft durchgeführten ergreifenden Grablegungsgruppe, offenbart sich die Größe des Meisters, dessen charaktervolle Züge der mit einer Pelzmütze bekleidete Kopf des mit Hammer und Zange aus dem Hohlwege hervortretenden Mannes zur Rechten zeigt. Auch an dem im darauffolgenden Jahr begonnenen und vertragsgemäß drei Jahre später vollendeten Hauptwerke seines Lebens, dem Sakramentshäuschen von St. Lorenz, hat er sich dargestellt. Zwischen einem älteren und einem jüngeren Gesellen knieend, stützt er im Verein mit diesem den Podest der bis zur Höhe der Chorwölbung in organischem Wuchs aufsteigenden und oben gleich einer Pflanze sich mit sanfter Neigung umbiegenden wunderbaren Steinpyramide (Abb. 53). Aus den zur Aufbewahrung der Monstranz dienenden einfachen Wandtabernakeln, wie deren einen die Sebalduskirche besitzt (Abb. 24), hatten sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts diese turmartigen Gebilde entwickelt. Wie das von Syrlin dem Aelteren im Jahre 1472 vollendete Ulmer Werk, welches mit seinen 28 Metern das Nürnberger Sakramentshäuschen zwar um 8 Meter überragt, aber inbezug auf Kühnheit der Konstruktion, Reichtum des architektonischen Details und Schönheit des plastischen Schmucks sich nicht mit diesem messen kann, so ist auch das Kraftsche Wunderwerk aus einem schneidbaren Kalkstein hergestellt, der eine Feinheit und Zierlichkeit der Bearbeitung ermöglichte, daß die Sage aufkommen und Verbreitung finden konnte, der Meister habe eine „sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen", eine übrigens auch dem Ulmer Werke gegenüber ausgesprochene Behauptung. In der That ist in dieser architektonischen Meisterleistung Krafts dem Stein das Unglaublichste zugemutet und eine blendende dekorative Wirkung erzielt, die ihre technische Erklärung erst findet, wenn man weiß, daß hier die einzelnen Steinkörperchen auf Metalldrähten aufgereiht sind. So bei den sich

Abb. 56. Madonna. Holzschnitzerei in der Sebalduskirche. (S. 91)
Phot. von F. Schmidt.

rankenartig biegenden und in Torsion sich drehenden Fialen. Bei allem Reichtum der architektonischen und plastischen Einzelheiten ist die Komposition des Ganzen und die Anordnung der einzelnen Teile doch außerordentlich klar und harmonisch. Ueber dem erwähnten Podest, dessen Balustrade zwischen edel gebildeten Heiligengestalten z. T. mit Blattwerk besetztes durchbrochenes Maßwerk zeigt, steigt der an den Ecken mit Gruppen singender und musizierender Engel und mit Heiligengestalten besetzte Schrein an. Die von einem weit vortretenden, reich ausgebildeten Baldachin beschatteten Reliefdarstellungen in der Höhe schildern im Verein mit den

Abb. 57. Jüngstes Gericht. Steinrelief von Veit Stoß an der Südseite des Ostchores von St. Sebald. (S. 94)
Phot. von F. Schmidt.

darüber in einem kapellenartigen Aufbau angeordneten figurenreichen Gruppen und der noch weiter oben angebrachten Darstellung des Gekreuzigten die Passion, während ganz in der Höhe in einem achteckigen Kapellenraum der Auferstandene mit der Siegesfahne erscheint. Von da aus läuft der, von der Kreuzigungsgruppe an in stetiger Verjüngung aufwachsende Turmbau in eine hohe, schlanke Spitze aus, deren spiralförmige Umbiegung erkennen läßt, mit welcher Freiheit der Meister die überkommenen Formen seinen künstlerischen Zwecken dienstbar machte. Das zeigen auch die gewundenen Fialen und das dem Maßwerk entblühende Laub. — Dem Beispiele Nürnbergs folgten viele umliegende Ortschaften, wie Schwabach, Katzwang, Kloster Heilsbronn, Kalchreuth, Fürth, Ottensoos und statteten ihre Kirchen mit ähn-

Abb. 58. Die Rosenkranztafel. Holzschnitzerei von Veit Stoß im Germanischen Nationalmuseum. (S. 94)
Phot. von Müller.

lichen Sakramenthäuschen kleineren Formates aus. Urkundlich ist keines als Kraftsche Schöpfung bezeugt, doch stammen wahrscheinlich alle aus seiner Werkstatt. — Das 1497 geschaffene Wagrelief kennen wir schon (Abb. 54). Es ist ein Meisterstück

seltener Art, frisch, urwüchsig und humorvoll und mit seinen geschickt angeordneten Wappen und Spruchbändern und der flotten Baldachinbekrönung zugleich ein Dekorationsstück ersten Ranges. Gestalten gleichen Schlages weist das köstliche Josua- und Kalebrelief Bindergasse 20 auf, das gleichfalls nicht ohne humoristischen Beigeschmack ist. Wir kennen wie diese auch schon die übrigen prächtigen Häuserwahrzeichen Krafts, die er mit derselben peinlichen Sorgfalt durchführte, die seine kirchlichen Arbeiten auszeichnet. Hauptstücke besitzt noch die Frauenkirche in dem Peringsdörferschen und dem Rebeckschen Grabdenkmal (Abb. 55), die sich ursprünglich in den Kreuzgängen des Augustiner- und des Dominikanerklosters befanden. Auch hier der wunderbare Zusammenklang der edlen plastischen Darstellungen und des reizvollen dekorativen Rahmen- und Beiwerks. Von besonderer Schönheit sind in beiden die schwebenden Engel, die mit anmutigster Bewegung den Mantel der Ma-

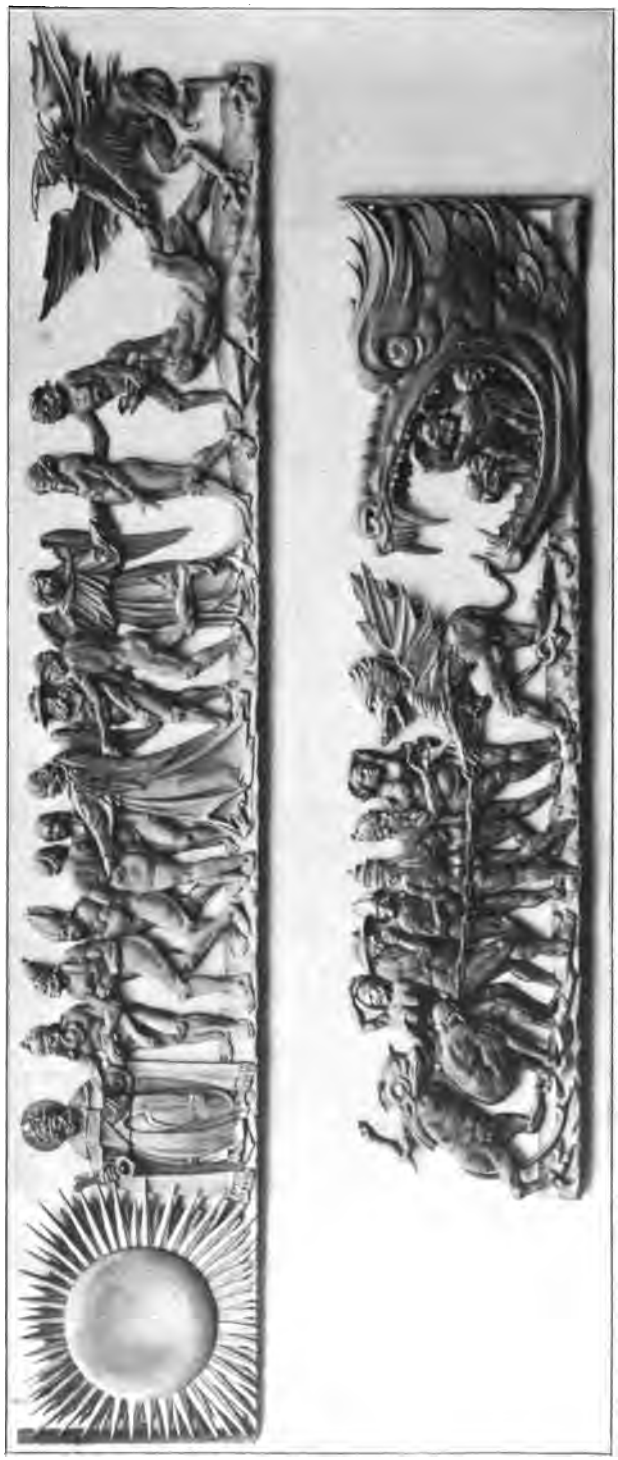


Abb. 59. Geschnitzter Fries aus dem Rahmen von Dürers Allerheiligenbild. Nach Dürers Entwurf von Veit Stoß. (S. 94)
Phot. von Müller.

ria, Schriftbänder und Wappen halten oder mit einer Krone heranſchweben. Beachtenswert iſt beſonders der Baldachin des Rebeckſchen Grabmals, mit

Abb. 60. Der engliſche Gruß.
Holzſchnitzerei von Veit Stoß im Chor der Lorenzkirche. (S. 94 f.)

ſeinen naturaliſtiſchen, zart durchbrochenen Weintraubenranken. Mit dieſen beiden Schöpfungen nahe verwandt iſt das leider ſtark mitgenommene Grabmal in der Tetzelkapelle von St. Aegidien, das im Jahre 1501 Matthäus Landauer nach dem

Tode seiner Frau in dem Kreuzgang dieses Klosters errichten ließ. Die Gestalten Christi und Gott Vaters, zwischen denen die von Engeln gekrönte Maria kniet, haben eine wunderbare Hoheit und Würde. Mit diesen Werken schließt für uns die künstlerische Entwicklung des sich in so mancher Hinsicht mit Dürer berührenden Meisters ab, sein letztes Werk, die im Jahre 1508 entstandene figurenreiche Grablegung in der Holzschuherkapelle des Johannisfriedhofes fällt gegen die früheren Werke des Meisters ab. Ohne Zweifel haben an ihrer Ausführung die Gesellen einen wesentlichen Anteil. Dasselbe ist von den im Jahre 1505 bei ihm in Auftrag gegebenen, viele Anklänge an die Nürnberger Folge zeigenden Bamberger Stationen zu sagen.[24]) Gegen Ende des Jahres 1508 oder Anfang des nächsten Jahres starb der Meister[25]), nach einer alten Angabe im Spital zu Schwabach. Mit ihm wurde die Steinbildnerei in Nürnberg zu Grabe getragen. Die Führerrolle übernimmt nun der Erzguß. Eine Zeit lang behauptete sich daneben noch die Holzschnitzerei, die durch Veit Stoß ihre künstlerische Vollendung empfangen hat.

Abb. 61. Pietà. Holzschnitzerei in der Jakobskirche. (S. 96)
Phot. von Müller.

Ihre Entwicklung bis zu diesem Meister hin liegt noch ziemlich im Dunkeln. An Meisternamen fehlt es freilich auch hier nicht, aber gering ist die Zahl der erhaltenen Werke. Unter ihnen ragen die noch dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts angehörenden, vortrefflich durchgeführten Apostelgestalten des Deokarusaltares in der Lorenzkirche und das etwas jüngere, durch die lebensvolle Darstellung des Kindes überraschende dekorative Standbild der in schwere, faltenreiche Gewänder gehüllten Madonna an einem Chorpfeiler von St. Sebald hervor (Abb. 56). Sie genügen, um uns von dem bedeutenden künstlerischen Können und dem zeitgemäßen Streben der Holzschnitzer unmittelbar zu überzeugen. Das thun auch in besonderem Maße die bald nach Mitte des Jahrhunderts entstandenen, gut zusammengestimmten und fein durchgeführten Gestalten des Löffelholzaltares in St. Sebald, sowie das eine weitere Entwicklungsstufe darstellende, edel komponierte und mit besonderem Feingefühl behandelte Ebnersche Relief über der südlichen Thür im Innern des Chors von St. Sebald, dessen thronende Madonna von besonders wohlgelungener

Abb. 62. Die Nürnberger Madonna. Holzschnitzerei im Germanischen Nationalmuseum. (S. 96)

Zeichnung ist. Dieses Relief leitet hinüber zu einer größeren Reihe von Holzschnitzereien, die den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehörend, mit dem Maler Michael Wolgemut in engsten Zusammenhang gebracht worden sind, darunter die geschickt angeordnete und gezeichnete, aber ohne warmes Naturgefühl durchgeführte Gruppe der Kreuzabnahme am Altar der heiligen Kreuzkirche und die im Germanischen Museum bewahrten überlebensgroßen Mittelschreingestalten eines aus der Stadtkirche von Hersbruck stammenden Altares. Daß Wolgemut neben seiner Malwerkstatt auch noch eine Bildhauerwerkstatt leitete, ist nicht wahrscheinlich, eher erklärt sich die stilistische Verwandtschaft zwischen seinen gemalten Altarflügeln und den geschnitzten Figuren der Mittelschreine daraus, daß er zu den letzteren den Entwurf lieferte. Deshalb haben auch alle diese Werke etwas Unpersönliches, im vollen Gegensatz zu den ganz eigenartigen, von einer machtvollen Persönlichkeit zeugenden Schöpfungen des Veit Stoß[26]), der seit dem Jahre 1496 in Nürnberg thätig war. Als ungefähr dreißigjähriger hatte er im Jahre 1477 seine Vaterstadt Nürnberg verlassen, um in Krakau als vielbeschäftigter Bildschnitzer eine ruhmvolle Thätigkeit zu entfalten. Auch in Nürnberg gab es viel für ihn zu thun, wenn auch die fatale Wechselfälschungsangelegenheit den „irrig und geschreyig man" und „unruwigen hayloſen Burger der einem erbern Rat und gemainer Statt vil unruw gemacht hat" um alles bürgerliche Ansehen gebracht hat. Er war ein durch und durch genialer und merkwürdig vielseitiger Meister, der im Brückenbau thätig war, in Holz schnitzte, in Stein meißelte, in Erz goß[27]), Altäre malte[28]) und in Kupfer stach, und in allem was er schuf, urwüchsig und originell gewesen ist. Das Hastige und Unruhvolle seines Wesens, das ihm so viele Ungelegenheiten bereitete, spiegelt sich deutlich in

seinen Werken. Hierin bildet er einen vollen Gegensatz zu Kraft. Er weiß nichts von Seelenfrieden, nur wo der Sturm der Leidenschaft tost, war er in seinem Ele-

Abb. 63. Der Taufkessel in der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche. (S. 97)
Phot. von F. Schmidt.

ment. Dabei war er frei von Leidenschaften, lebte sehr mäßig, enthielt sich des Weins und starb im Alter von 95 Jahren (1533). Ohne jene Gefühlswärme des Kraft, huldigt er als echter Stürmer und Dränger, den es treibt, mit Gewalt

die ihn beengenden Fesseln der überkommenen Kunst zu sprengen, einem vor nichts zurückschreckenden Naturalismus. Die Bemerkung des Chronisten, daß er dem König von Portugal einen Adam und Eva lebensgroß von Holz und Farben solcher Gestalt und Ansehens machte, daß sich einer als wären sie lebendig, davor entsetzt, zeigen, welche Wirkung er damit bei seinen Zeitgenossen erzielte. Man braucht nur eine der verschiedenen lebensgroßen Darstellungen des Gekreuzigten (die beste früher im Spitalhof, jetzt im Germanischen Museum) anzusehen, um diese Worte unmittelbar zu verstehen. Stoß hat mit dem Naturalismus heiligen Ernst gemacht und gleicht hierin Donatello. Am besten kennzeichnen seine Eigenart seine Krakauer Arbeiten, der kraftvolle Marienaltar und vor allem das ganz originelle Grabmal Kasimir IV. von Polen. Von den Nürnberger Arbeiten kommen außer den verschiedenen, leider meist durch Vergoldung verdorbenen Kruzifixen zunächst einige Steinarbeiten in Betracht: die vom Chronisten fälschlich dem Kraft zugeschriebenen, überaus lebendigen Steinreliefs mit der Darstellung des Abendmahles, des Gebets am Oelberg und der Gefangennahme Christi, die nicht nur das Monogramm des Künstlers tragen, sondern in allen Teilen auch seine künstlerische Handschrift zeigen. Hier lernen wir ihn auch als Porträtisten kennen, denn die Apostel der Abendmahlsdarstellung sind Bildnisse damaliger Ratsherren. Eine für seine künstlerische Art bezeichnende, vorzüglich ausgeführte Steinarbeit ist auch die drastische Darstellung des jüngsten Gerichtes über dem Thürlein an der Südseite des östlichen Chores von St. Sebald (Abb. 57). Mit dieser nahe verwandt ist die köstliche in Holz geschnitzte Rosenkranztafel, die aus der Frauenkirche in das Germanische Museum gekommen ist (Abb. 58). Außer der höchst originellen, z. T. derb humoristischen Weltgerichtsdarstellung und der von einem großen Rosenkranz umschlossenen Gemeinde der Heiligen fesseln den Blick hier die den Rahmen bildenden überaus lebensvollen, flott durchgeführten Darstellungen des Sündenfalles und der Erlösung. Die obere Reihe ist leider fortgekommen und durch die Brustbildreihe der Nothelfer ersetzt. Die Aehnlichkeit in der Behandlung des naturalistischen Details mit der der köstlichen Schnitzereien an dem Rahmen von Dürers Allerheiligenbilde legt die Vermutung nahe, daß auch diese ein Werk des Veit Stoß sind (Abb. 59). Nur ein Meister von der Kühnheit und Bedeutung eines Veit Stoß war imstande, etwas Derartiges zu schaffen.. Die künstlerische Ueberlegenheit der Komposition erklärt sich dadurch von selbst, daß der Entwurf von Dürer stammt. Auf seinen Einfluß werden ebenso die künstlerischen Feinheiten, durch die sich die Rahmenschnitzereien auch in der Detailbehandlung vor den genannten Arbeiten des Stoß auszeichnen, zurückzuführen sein. Der Fries mit der Scheidung der Verdammten und Seligen gehört zu dem Besten, was die deutsche Holzschnitzkunst geschaffen hat.[29])

Unter dem Einflusse seiner großen Nürnberger Zeitgenossen veredelte sich die Kunst des Veit Stoß und nahm mildere Züge an, das Hastige verliert sich und die grellen Dissonanzen verschwinden. Das zeigten schon die schönen Reliefs an den Flügeln des Schwabacher Altares, aber mehr noch der im Jahre 1518 geschaffene, vom Chorgewölbe der Lorenzkirche herabhängende Englische Gruß (Abb. 60). Die von Engeln umschwebte, überlebensgroße Verkündigungsgruppe umrahmt ein großer Rosenkranz, der mit sieben, die Freuden der Maria schildernden Medaillons, besetzt

Abb. 64. Das Sebaldusgrab von Peter Vischer im Ostchor der Sebalduskirche. (S. 102 ff)
Phot. von F. Schmidt.

ist. Aus der Höhe schaut Gott Vater hernieder, während sich unten die Schlange mit dem Paradiesesapfel krümmt. Bei aller Freiheit und Lebendigkeit hat diese Gruppe doch eine viel größere Ruhe und Geschlossenheit, als wir es sonst bei Stoß gewohnt sind. Eine gewisse Siegesfreudigkeit spricht aus dem Werke. Der Meister spürt, daß er dem erstrebten Ziele näher gekommen ist. Nicht mehr stürmt er, wie einst, kühn und gewaltsam vorwärts, sondern ruhiger, ernster, sinniger schreitet er auf der eingeschlagenen Bahn. Das lehrt uns auch sein, Dürerschen Einfluß verratender, figurenreicher Schnitzaltar vom Jahre 1523 in der oberen Pfarrkirche in Bamberg, der leider in der jüngsten Zeit eine ganz unwürdige Aufstellung hinter dem Hochaltare gefunden hat. An Dürer gemahnt auch seine ausdrucksvolle Pietàgruppe in der Jakobskirche in Nürnberg, die auch sonst verschiedene bemerkenswerte Werke von ihm aufzuweisen hat, und auch andere Schnitzwerke jener Tage besitzt, unter denen eine anmutige Pietàdarstellung hervorragt (Abb. 61), deren unbekannter Meister sowohl bei der jugendschönen Madonna, als bei der wohlgeformten Christusgestalt mehr auf eine äußere formale Schönheit, als auf ergreifenden Ausdruck und scharfe Charakteristik gezielt hat. Die Verwandtschaft dieser Gruppe mit der vorerwähnten sogen. Nürnberger Madonna, die der an italienische Werke erinnernden reinen Linienführung und der hohen Anmut ihrer Erscheinung ihre große Popularität verdankt, ist unverkennbar (Abb. 62). Den Blick inbrünstig emporrichtend, steht sie mit gefalteten Händen in hehrer Schlankheit da. Mit Veit Stoßischer Kunst haben diese Werke nichts gemein, ja sie widerstreben vielmehr vollständig seiner Kunstweise. Mit Recht ist neuerdings auf die große Verwandtschaft der Madonna mit den Vischerschen Arbeiten hingewiesen worden.[30]) Sie ist desselben Geistes, ob ein eigenhändiges Werk Peter Vischers des Jüngeren, möge dahin gestellt bleiben. Der Formcharakter des Werkes macht es glaubhaft, daß wir es mit einem Gußmodell zu thun haben. — Meister der Holzbildnerei sind uns, abgesehen von verschiedenen Kleinschnitzern, von denen noch die Rede sein wird, nicht durch Werke bekannt. So wissen wir auch nicht, wer der von Stoß abhängige Schöpfer der charaktervollen Gruppe des unbestechlichen Richters war, die, heute im Germanischen Museum, einst über der Thür der Ratsstube aufgestellt war. Ihrem künstlerischen Charakter nach stammt sie aus dem Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts.

Abb. 65. Peter Vischer-Statuette am Sebaldusgrabe. (S. 103) Photographie.

Mit der Geschützgießerei hat im 14. Jahrhundert der Erzguß in Nürnberg seinen Anfang genommen, in der Mitte des 15. Jahrhunderts nahm die Kunst

sich seiner an und stellte ihm, wie in den Tagen der romanischen Epoche, bedeutende Aufgaben. Als ältestes Nürnberger Gußwerk gilt der in der Löffelholzkapelle von St. Sebald aufgestellte, mit gut gezeichneten Apostelgestalten verzierte Taufkessel (Abb. 63). Die Verwandtschaft der Figuren mit denen des im Jahre 1457 von Hermann Vischer dem Aelteren gegossenen Taufkessels in der Stadtkirche von

Abb. 66. Die Apostel Judas Thaddäus und Paulus am Sebaldusgrabe. (S. 103)
Phot. von F. Schmidt.

Wittenberg macht es wahrscheinlich, daß wir es mit einer Schöpfung dieses Meisters zu thun haben, des Stammvaters der berühmten Gießerfamilie, der nach Nürnberg eingewandert war und hier im Jahre 1453 das Bürger- und Meisterrecht erworben hatte. Werke von ihm besitzen in gut gegossenen Grabplatten Bamberg und Meißen, während in Nürnberg außer jenem Taufkessel keines nachweisbar ist. So war auch sein zwischen 1460 und 1470 geborener Sohn Peter, der biedere Rotschmied Peter Vischer

der Aeltere[31]), dessen Werke zu den klassischen Schöpfungen deutscher Kunst gehören, vornehmlich nach auswärts thätig und gingen aus seiner Gießhütte viele Werke in alle deutschen Lande, sowie nach Böhmen, Ungarn und Polen. So haben wir alles was er vor dem Hauptwerk seines Lebens, dem unvergleichlichen Sebaldusgrab geschaffen hat, wenn wir von dem Hängeleuchter in St. Lorenz absehen, den die Tradition als sein im Jahre 1489 gefertigtes Meisterstück bezeichnet, außerhalb Nürnbergs zu

Abb. 67. Sockelpartie am Sebaldusgrabe mit Zeus. (S. 104)
Phot. von M. Eberlein.

suchen. Durchweg sind es Grabdenkmäler, die sich noch heute an ihren Bestimmungsorten in Römhild, Bamberg, Meißen, Magdeburg, Breslau und Krakau befinden. Das Hauptwerk dieser ersten Periode ist das 1495 gegossene monumentale Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, das den Verstorbenen in vollem Ornat auf einer von Aposteln und den heiligen Mauritius und Stephanus umstellten Tumba vor Augen führt. Von der Mauritiusstatuette schuf Vischer eine Wiederholung und schenkte sie Peter Imhoff zum Dank für seine Bemühungen um

die Beschaffung der Mittel zum Guß des Sebaldusgrabes. Dieser stellte sie im Hofe seines Hauses in der Tucherstraße auf, und von da kam sie in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts an den Wandbrunnen im Hofe des Hauses Theresienstraße 7.

Ihrem künstlerischen Charakter nach haben die Vischerschen Arbeiten dieser Zeit eine gewisse Verwandtschaft mit den Schöpfungen Adam Krafts die „gleich mit einander aufgewachsen und wie Brüder gewesen sein" und die auch „alle Feiertag in ihrem Alter zusammen gangen, um sich nit anders als wären sie Lehrjungen miteinander zu üben".

Abb. 68. Putten und ornamentale Einzelheiten am Sebaldusgrabe. (S. 104)
Phot. von M. Eberlein.

Auch seine Formensprache ist die der Spätgotik. Von einer Berührung mit der italienischen Kunst ist in allen angedeuteten Werken nichts zu bemerken. Auch der im Jahre 1488 geschaffene, in der Wiener Kunstakademie bewahrte Entwurf zum Sebaldusgrabe, der wie das Sakramentshäuschen Krafts tabernakelartig ansteigt, ist seiner Formensprache nach noch ein rein gotisches Werk. Was damals die Ausführung verhinderte, wissen wir nicht. Wahrscheinlich fehlte es an den nötigen Geldmitteln. Als zwei Jahrzehnte später, am 14. Mai 1507, der Nürnberger Rat beschloß, „das Gehäus des heiligen Himmelfürsten Sebald von Messing machen zu lassen — die Vischerschen Güsse sind keine Bronze-, sondern durchweg Messinggüsse[32]) — da entsprach der alte Entwurf nicht mehr dem künstlerischen

Geſchmack. Große Wandlungen hatten ſich, wie auf allen Geiſtesgebieten, ſo auch in der Nürnberger Kunſt vollzogen. Der Geiſt des Humanismus, deſſen Walten wir ſchon ſeit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg verſpüren, machte nun auch in der Kunſt ſeine Rechte geltend.

Schon früh hat die Stadt, deren Söhne ſich gerne auf den oberitalieniſchen Univerſitäten ihre gelehrte Bildung holten, dem Humanismus eine günſtige Stätte bereitet. Gregor von Heimburg fand den Boden wohl beſtellt und wenn es auch nicht gelang, für den im Geiſte und in den Formen des Horaz dichtenden Conrad

Abb. 69. Leuchterweibchen am Sebaldusgrabe. (S. 105)
Phot. von M. Eberlein.

Celtis, dem im Jahre 1487 der Kaiſer auf der Burg den Dichterkranz auf das Haupt ſetzte, den geplanten Lehrſtuhl zu ſchaffen, ſo konnte dieſer doch, wenn er nach Nürnberg kam, auf einen großen humaniſtiſch gebildeten Anhängerkreis zählen, und wurde auf ſeine Anregung die erwähnte Poeten- und Philoſophenſchule ins Leben gerufen. Die Art, wie in den Jahren 1482—1488 Sigmund Meiſterlin in lateiniſcher Sprache die Chronik von Nürnberg verfaßte, zeugt von dem Erwachen des hiſtoriſchen Sinnes, der um die gleiche Zeit den humaniſtiſch gebildeten Arzt Hartmann Schedel dazu trieb, die 1493 und 1494 in lateiniſcher und deutſcher Sprache mit vielen Illuſtrationen erſchienene Weltchronik zu ſchreiben. Von echtem wiſſen-

schaftlichen Geiste zeugt das Beispiel des wohlhabenden Nürnberger Bürgers Bernhard Walther, der nicht nur der gelehrige Schüler des berühmten Mathematikers und Astronomen Regiomontanus war und in seinem Geiste weiterwirkte, sondern der sich auch dadurch verdient gemacht hat, daß er, als Regiomontanus im Jahre 1471 nach Nürnberg kam, weil hier die astronomischen Instrumente am besten

Abb. 70. Der Apollonbrunnen von Hans Vischer im neuen Rathaushofe. (S. 109)
Phot. von F. Schmidt.

hergestellt wurden, diesem eine Sternwarte, eine mechanische Werkstätte und eine eigene Druckerei einrichtete. Die wissenschaftlichen Errungenschaften Regiomontans haben es Martin Behaim, dem großen Seefahrer Nürnbergs und dem Verfertiger des ersten Globus, möglich gemacht, seine kühnen Seefahrten zu unternehmen und damit das Zeitalter der Entdeckungen einzuleiten. So ist auch die in Nürnberg gepflegte humanistische Gelehrsamkeit nicht nur von lokaler Bedeutung, sondern hat vielmehr auch außerhalb der Stadtmauern im deutschen Geistesleben weite

Kreise gezogen. Der seltenen Gelehrsamkeit, dem umfassenden Wissen und klaren Geiste Christoph Scheurls und der machtvollen Persönlichkeit Wilibald Pirkheimers, in der der deutsche Humanismus seinen markantesten Ausdruck gefunden hat, ist es zu danken, wenn Nürnberg der kraftvolle Mittelpunkt des deutschen Humanismus wurde. Da konnte es nicht ausbleiben, daß auch in der Kunst die antike Anschauungs- und Formenwelt, die dem Geiste des Humanismus entsprach, Eingang fand und mehr und mehr die gotischen Formenelemente verdrängte. Das Ansehen, das der in den Jahren 1500—1504 als Hofmaler und Illuminist Kaiser Maximilians in Nürnberg lebende venetianische Maler Jacopo de' Barbari gen. Walch d. h. der Welsche hier genoß, und der Einfluß, den er auf Dürer und Hans von Kulmbach gewann, lassen erkennen, wie empfänglich man war für die Einflüsse der formschönen italienischen Kunst. Man hatte die richtige Empfindung, daß die deutsche Kunst mit ihrem natürlichen Sinn und ihrer Kraftfülle der Veredlung durch das köstliche Reis der italienischen Kunst bedürfe, um zur schönsten und reinsten Entfaltung ihrer Kräfte zu gelangen. Als eine der frühesten, edelsten und duftigsten Blüten der so veredelten deutschen Kunst erscheint das Vischersche Sebaldusgrab[33]) (Abb. 64).

Abb. 71. Das Gänsemännchen. Brunnenfigur von Pankraz Labenwolf. (S. 109 f.)

Gotisch in der Anlage und in der Bildung der architektonischen Grundformen offenbart das in den Jahren 1508—1519 entstandene Werk in allen seinen Schmuckteilen einen an der Kunst Italiens geläuterten Geschmack. Bis in die letzten Einzelheiten hinein sind die mit unerschöpflicher Phantasie über das Ganze verstreuten frühlingsduftigen heiteren Ornamente von „antikischem" Geiste beseelt, und wie sie, so verraten es uns auch die figürlichen Reliefdarstellungen und die ringsum aufgestellten Statuetten, wie sehr es die Kunst Italiens dem Meister angethan hat. Man vergleiche nur den schlanken Wuchs und den großzügigen Faltenwurf der Apostelgestalten, mit der kernigen Gedrungenheit und den schweren Gewändern jener Apostel, die das Magdeburger Grabmal umstehen. Nicht allein hat Vischer das Wunderwerk vollbracht, sondern wie die Inschrift angiebt, im Verein mit seinen Söhnen. Wir kennen deren fünf, doch kommen künstlerisch nur die drei ältesten, Hermann, Peter und Hans, in Betracht. Während eine Italien-

reise des Vaters nicht nachgewiesen werden kann und auch nicht wahrscheinlich ist, wissen wir, daß Hermann in Italien war, und besitzen auch einzelne dort entstandene Blätter mit den „künstlichen Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, welches seinem alten Vater wolgefiel und seinen Brüdern zu großer Uebung kam".[34]) Er starb schon im Jahre 1516. Wichtig ist die uns überlieferte Bemerkung, welche Cuntz Rößner, der Messinglieferant der Vischerschen Gießhütte, über den jüngeren Peter Vischer[35]) macht, indem er sagt, daß dieser den Vater in Kunsten übertroffen habe. Zu seiner Charakterisierung dient auch die Angabe Neudörfers, daß er „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen hatte". Neuerdings ist eine Italienreise dieses Sohnes, in den Jahren 1507—1508, wahrscheinlich gemacht und er zum geistigen Urheber des dem Sebaldusgrabe eigenartigen Stiles gestempelt. Auf jeden Fall hat der Altmeister, der sich als Schöpfer des Ganzen in einer Nische „wie er gesehen und wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet" mit Kappe, Schurzfell und Werkzeug dargestellt hat (Abb. 65), diese neue Weise mit Freuden begrüßt und sich deren frische Formensprache zu eigen gemacht. Seitdem hat kein gotisches Werk die Vischersche Gießhütte verlassen. Auch die zur Zeit der Ausführung des Sebaldusgrabes entstandenen Prachtfiguren zum Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck sind echte Schöpfungen deutschen Renaissancegeistes. Den Anteil des Vaters und der Söhne am Sebaldusgrabe gegeneinander abzugrenzen, ist nicht möglich. Die beobachteten Unterschiede zwischen einzelnen Gestalten genügen dazu nicht. Ein Geist beseelt das Ganze, sowie ein künstlerischer Geist die Vischersche Gießhütte beherrschte. Der alte Meister, der, wie wir hörten, auch im späteren Alter das Lernen nicht scheute, hütete sich wohl, als er den Hauch des neuen Geistes spürte, in den ausgefahrenen Geleisen der Gotik zu bleiben, sondern ging den Weg, auf den ihn der Zeitgeist wies. Dadurch ist er vorbildlich für unsere Tage. Ob wohl damals alle mit den Wandlungen, welche mit dem alten Entwurf vorgenommen wurden, einverstanden waren?

Das Werk zerfällt in einen als Träger des silbernen Sarges dienenden Sockel und einen diesen kapellenartig umgebenden Baldachin. Kriechende Schnecken tragen die Platte, auf der das Ganze ruht. Die Statuetten des heiligen Sebald und des Altmeisters zieren die Schmalseiten, überaus lebendig komponierte Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen und stark an die Antike erinnernde Reliefköpfe bilden den Schmuck an den Langseiten des Sockels. Auf acht durch ausgezackte Spitzbögen miteinander verbundenen Pfeilern ruhen die drei kunstvoll entwickelten Kuppeln des Gehäuses. Vor ihnen steigen in halber Höhe schön profilierte schlanke Säulchen an und tragen die Statuen der Apostel (Abb. 66). Zum besseren Schutze der im Sarge bewahrten Reliquien sind die hohen Spitzbogenöffnungen in der Längsachse durch zwei übereinander gestellte Säulchen geteilt. Den reichen figürlichen Schmuck bilden außer jenen Aposteln, die eine an die besten Schöpfungen Italiens gemahnende Hoheit und Würde haben, zunächst die an den Ecken des Sockels sitzenden vier männlichen Gestalten, die als Perseus, Simson, Herkules und Nimrod gedeutet, die Bezwingung der physischen Natur symbolisieren, ferner die die Sockelmitten einnehmenden vier Kardinaltugenden, die den Grund alles sittlichen Lebens bilden, und dann die das Heidentum in origineller Weise kennzeichnenden

Figurengruppen an den Sockeln unter den Aposteln, beispielsweise der mit einer Jammermiene dasitzende entthronte Zeus (Abb. 67) unter der würdevollen Paulusstatuette, und die von Tod und Teufel umlauerte Venus unter der durch besonderen Formenadel ausgezeichneten Gestalt des jugendschönen Johannes. Dazu kommen dann die in der Höhe über den Aposteln aufgestellten kleinen Gestalten, die man als Jünger Christi im weiteren Sinne aufzufassen hat und das auf der mittleren Kuppel stehende Christkindchen, das den Völkern das Heil gebracht hat. Damit aber ist der figürliche Schmuck noch nicht

Abb. 72. Der Imhoffsche Altar in der Lorenzkirche. (S. 110)
Phot. von Müller.

erschöpft, vielmehr finden wir außerdem über das ganze Werk verstreut eine Schaar fröhlicher Putten, die sich vor jugendlichem Uebermut nicht zu lassen wissen und die tollsten Streiche begehen (Abb. 68). Teils stehen sie in unmittelbarer Verbindung mit dem Ornament, teils tummeln sie sich frei herum, wo sie gerade Platz haben, auf den Sockeln, Deckplatten, Verbindungsbogen, Baldachinen und Kapitälen. Statt zu musizieren, treiben sie mit ihren Instrumenten allerlei Unfug, lauschen dem Gesang der Vögel, balgen sich mit jungen Hunden herum, und wagen es sogar, die ruhig gelagerten Löwen zu necken. In diesen besonders frisch und keck entworfenen und meist ganz skizzenhaft behandelten Figürchen spricht sich der jugendfrohe und natürliche Sinn der Renaissance am unmittelbarsten aus. Einen im

romanischen Leuchterschmuck häufig wiederkehrenden Gedanken behandeln in ganz neuer und eigenartiger Weise die vier den Ecken vortretenden, mit besonderer Feinheit ausgeführten Leuchter: den Kampf des Lichtes mit der Finsternis. In den Bewegungsmotiven der mit Engelsflügeln und Tierbeinen versehenen Weibchen mit Schlange ist derselbe klar zum Ausdruck gebracht. Mit gleißender Bewegung kommt in Gestalt der Schlange die Sünde heran, mit Wohlgefallen wird sie betrachtet, und anmutig wendet die schöne Frauengestalt das Köpfchen, wie jene ihr den Rücken heraufgleitet (Abb. 69), da fällt ihr Blick in das Schlangenauge, sie erkennt das Böse und schleudert entsetzt das Untier von sich, das nun die Gestalt eines Drachen angenommen hat. Ein prächtiges, rein künstlerisches Motiv ist die links von der erwähnten Zeusfigur hockende lebensgroße Maus. Sicherlich hat der Anblick einer wirklichen Maus, die sich an dieser Stelle gerade an einem Brosamen gütlich that als der Meister in die Werkstatt trat, diesem dazu die Anregung gegeben. Mit dem figürlichen wetteifert der ornamentale Schmuck, um dem Werke seine heitere Schönheit und seinen poetischen Gehalt zu verleihen. Kein Motiv wiederholt sich, sondern jeder Sockel, jeder Knauf und jedes Kapitäl ist individuell gebildet. Köstlich ist es zu beobachten, wie sich der Meister zu helfen wußte, wo es galt, ein altes gotisches Motiv der neuen Formenweise anzupassen. So bekommen die gotischen Durchdringungskörper einen ganz antikischen Anstrich, und was von Ferne das Aussehen von Krabben hat, erweist sich in der Nähe als Delphine. Bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit der schön profilierten Säulchen, und eine wahre Fundgrube frisch aufgeblühter Frührenaissancemotive bieten die meisterhaft komponierten Kapitäle. Manches erinnert an die Ornamentationsweise von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, anderes weist darüber hinaus und läßt an Holbein denken. Deutsche Kraft und italienischer Formenadel sind hier zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Mit diesem Werke hebt für die deutsche Kunst eine neue Epoche an. Die aus ihm sprechende Weltfreudigkeit, die auch in dem des Altmeisters Grab schmückenden Wahlspruch:

Abb. 73. Die Verkündigung. Gemälde vom Meister des Löffelholzaltares. Lorenzkirche. (S. 112)

Vitam non mortem recogita zum Ausdruck kommt, sollte bald die ganze deutsche Ornamentik durchklingen. — In der Vischerschen Gießhütte selbst vollzog sich die vollständige Loslösung von der Gotik. Einen letzten Hauch spüren wir davon noch in einigen, im Jahre 1520 entstandenen Epitaphien in Lübeck, Erfurt und

Abb. 74. Hans Pleydenwurf. Die Kreuzigung Christi. German. Nationalmuseum. (S 113)
Phot. von Höfle.

Wittenberg. Das leider zu Beginn unseres Jahrhunderts eingeschmolzene Gitter, das wahrscheinlich um 1513 in Auftrag gegeben, ursprünglich für die Fuggersche Grabkapelle zu St. Anna in Augsburg bestimmt, im Jahre 1540 im großen Nürnberger Rathaussaale Aufstellung fand, zeigt keine Spur mehr davon. Kurz vor der Einschmelzung gemachte Aufnahmen (Germanisches Museum) geben uns ein Bild seines stark von der oberitalienischen Kunst beeinflußten künstlerischen Charakters.

Ihn zeigen auch verschiedene, der letzten Periode des Meisters angehörende, unter Mithilfe seines gleichnamigen Sohnes entstandene Grabplatten wie die Eisensche in der Aegidienkirche in Nürnberg mit der Beweinung Christi (1522) und das Tucherssche Epitaph im Regensburger Dom mit der Darstellung des cananäischen

Abb. 75. Michael Wolgemut. Die Verkündigung.
Flügelbild vom Altar in der Marienkirche zu Zwickau. (S. 114)

Weibes (1521)[86]. Bemerkenswert ist hier der italienische Kuppelbau im Hintergrunde. Eine 1543 von Hans Vischer ausgeführte Wiederholung der Platte besitzt das Nationalmuseum in München. Zu dieser Gruppe von Arbeiten gehören auch die 1525 entstandene Grabplatte des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche von Aschaffenburg und das 1527 ausgeführte prächtige Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg, beides Schöpfungen Peter

Vischers d. j., der 1528, ein Jahr vor seinem Vater, starb. Besser noch als diese kennzeichnen die tief in der oberitalienischen Kunst wurzelnde geniale Kunstweise

Abb. 76. Gehülfe des Wolgemut: Der heil. Lukas.
Flügelbild vom Peringsdörferschen Altar im German. Nationalmuseum. (S. 114)

des Sohnes einige Plaketten mit der Darstellung von Orpheus und Eurydike und zwei Tintenfässer mit einem die blühende Schönheit der Welt versinnbildlichenden anmutigen Frauenfigürchen, einem am Boden liegenden Totenschädel und der erwähnten

Inschrift: Vitam non mortem recogita. Auch Handzeichnungen des Meisters besitzen wir, darunter eine den Triumph Luthers darstellende gedankenreiche Allegorie (Goethehaus in Weimar). Einige glücklich erhaltene Medaillen mit seinem und seines Bruders Herman Bildnissen machen ihn zum Begründer der Nürnberger Medailleurkunst. Auf Hermann Vischer wird das Kressische Epitaph vom Jahre 1513 zu St. Lorenz und eine etwa gleichzeitige halblebensgroße Madonna zu St. Sebald zurückgeführt. Als Hauptwerk Hans Vischers, der 1530 das Doppelgrab Johann Ciceros von Brandenburg im Berliner Dom vollendete, gilt der 1532 für den Schießgraben geschaffene, seit einigen Jahren im neuen Rathaushofe aufgestellte Apollonbrunnen, dessen

Abb 77. Circe und Odysseus.
Holzschnitt aus der Schedelschen Weltchronik. (S. 117)

prächtige pfeilschießende Figur auf den Apoll von Belvedere zurückgeht (Abb. 70). Sollte nicht auch in diesem Falle Hans Vischer nur der Vollender, d. h. Verfertiger des Sockels sein? Seit dem 1529 erfolgten Tode des Altmeisters verlor die Vischersche Gießhütte immer mehr an Bedeutung, bis sie mit dem 1549 erfolgten Wegzuge Hans Vischers nach Eichstädt völlig einging. Ihr künstlerisches Erbe trat der mit den Vischern verwandte Pankraz Labenwolf an, der Schöpfer des 1557 ausgeführten, durch Schönheit der Verhältnisse und Anmut der Zierformen ausgezeichneten Brünnleins im großen Rathaushofe, das in stilistischer Hinsicht an Flötner erinnert. Er ist auch der Meister des durch seine Originalität zur Weltberühmtheit gewordenen Brünnleins mit dem Gänsemännchen (Abb. 71), dessen urwüchsige volkstümliche Art auf Dürer zurückweist, der diesen Ton in seinen

Kupferstichen zuerst angeschlagen hat, und unter dessen Entwürfen sich sogar ein Gänsemännchenbrünnlein befindet. Das aus Holz geschnitzte Originalmodell des Gänsemännchens bewahrt das Germanische Museum. Hier befindet sich auch das ungefähr gleichzeitige Holzmodell des Dudelsackpfeifers, nach dem in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts das Figürchen gegossen wurde, welches das mit einem schönen Eisengitter umgebene Brünnlein in der Nähe des Hans Sachs-Hauses schmückt.

* * *

Besser als in der Plastik vermögen wir in der Malerei[87]) des 15. Jahrhunderts die fortschreitende Entwicklung der Kunst von gesunden Anfängen bis zur vollen Entfaltung der Blüte zu verfolgen. Mit der Fülle der uns überlieferten Namen können wir, einige Fälle ausgenommen, freilich auch hier nicht viel anfangen, aber die hauptsächlich in den Nürnberger Kirchen bewahrten Malwerke bieten bessere Handhaben zu einer chronologischen Gruppierung als ihre plastischen Zeitgenossen.

Von der durch das künstlerische Interesse Kaiser Karl IV. ins Leben gerufenen, deutsche und italienische Einflüsse verschmelzenden Prager Malerschule waren die Anregungen ausgegangen, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu einem kraftvollen Aufschwung der Nürnberger Malerei führten. Bis dahin hatte nur die Wandmalerei geblüht. Nun, wo die Frömmigkeit und der künstlerische Sinn der Zeit sich zu der Sitte vereinigten, die Kirchen durch die Stiftung schöner Altäre zu schmücken, deren Ausstattung Sache der Maler und Bildschnitzer war, trat die Tafelmalerei in den Vordergrund. Ihr Kennzeichen war ein auf das Charakteristische zielender, ungesuchter und kräftiger Realismus, der alle leere Form verschmähend, lieber die formale Schönheit als die innere Wahrheit preisgab. Diesem Drange nach Wahrheit, den die Nürnberger mit der Florentiner Malerei gemein hat, ist es zu danken, daß sie nicht wie die so Großes verheißende kölnische Schule so früh ihre Entwicklung abschloß, sondern die schönste und kräftigste Blüte deutscher Kunst zeitigte: Albrecht Dürer. Der um 1420 entstandene Imhoffsche Altar (Abb. 72) in der Lorenzkirche mit der feinsinnigen Krönung der Maria und den charaktervollen Apostelgestalten bildet den bedeutsamen Anfang dieser Entwicklung. Noch ist der mittelalterliche Idealismus nicht überwunden, noch überwiegt das Typische, aber schon geht ein Strom warmen Lebens durch die von zarten Empfindungen bewegten Gestalten, schon spricht aus der edlen Komposition und der schönen Harmonie der kräftigen Farben ein für die Schönheiten der Natur empfänglicher künstlerischer Sinn. — Eine ganze Reihe von Werken ist mit dieser Schöpfung stilistisch verwandt, darunter die lebensvollen Darstellungen des Deokarusaltares in der Lorenzkirche, die aus der Hallerschen Kreuzkirche[88]) stammenden Altarbilder in der Sakristei von St. Jakob mit der schönen Verlobung der heiligen Katharina und den Nothelfern, der Deichslersche Altar in Berlin und das köstliche Wiener Bildchen, wo der Christus- und der Johannesknabe mit Bratpfanne und Kochlöffel zu den Füßen ihrer mit Spinnen und Haspeln beschäftigten Mütter spielen und der letztere weil Christus ihm die Bratpfanne nimmt, sich darüber mit den Worten: „sichin muter jhesus tuot mier," bei seiner Mutter beklagt. Da ist schon der gemütliche Ton angeschlagen, auf den Dürers Marienleben gestimmt ist. Mit Wahrscheinlich-

keit ist für diese und eine Reihe anderer mit ihnen stilistisch verwandter Werke Meister Berchthold oder Berthold und seine bis etwa 1440 herrschende Schule in Anspruch genommen. Daß daneben auch andere Stömungen gingen, die eine mehr ideale Richtung anstrebten, zeigen uns Werke wie der Wolfgangsaltar in der Lorenzkirche mit der Auferstehung Christi und eine Reihe ebendaselbst befindlicher Passionsbilder, wahrscheinlich desselben Meisters, der auch den schönen Imhoffschen Altar mit der Himmelfahrt Mariä in Breslau schuf. Aber durch solche Gegenströmung ließ sich der zielbewußt vorwärtsstrebende naturalistische Drang nicht hemmen, um so elementarer brach er sich vielmehr in den Schöpfungen eines in den vierziger Jahren des Jahrhunderts auftretenden Meisters Bahn, der uns zwar nicht dem Namen nach bekannt ist, den wir aber in dem für die Karthäuserkirche gemalten Tucheraltar in der Frauenkirche als eine willensstarke und zielbewußte Künstlerpersönlichkeit kennen lernen, welche, getrieben von einem mächtigen Naturgefühl, gewaltsam die Fesseln der Tradition bricht und mit leidenschaftlicher Glut seinen naturalistischen Empfindungen Ausdruck verleiht. Ein Schrei nach Wahrheit geht durch seine Bilder. Eine mächtige Empfindung, die an Giotto gemahnt und uns wie bei diesem über viele zeichnerische Mängel und manche Dissonanzen der Komposition hinweghilft, spricht daraus. Sie brennen sich mit ihrem großen Empfindungsgehalt in unsere Seele ein, einen tiefen, nachhaltigen Eindruck zurücklassend. Nicht wenig trägt dazu der Zauber, der in vollen, warmen Tönen gehaltenen leuchtenden Farben bei. Die Kreuzigung bildet den Gegenstand der Mitteltafel, die Verkündigung und die Auferstehung, die Himmelfahrt Mariä und eine Reihe wunderbar lebendig aufgeführter Heiligengestalten füllen die Flügel. Alle Gestalten heben sich auf das Wirkungsvollste von einem reich und groß gemusterten Goldgrunde ab. Ein Prachtwerk des Meisters ist auch die groß aufgefaßte Maria als Himmelskönigin in Heilsbronn. Für ein Werk seiner Frühzeit kann der Hallersche Altar in der Sebalduskirche mit der von Heiligen eingeschlossenen Kreuzigung gelten, während aus seiner Spätzeit ein kleines Altärchen in der Johanniskirche zu stammen scheint, in dem das Charakteristische bis zur Karikatur übertrieben ist. — Nicht aus eigner Kraft vermochte sich die Nürnberger Malerei weiterzuentwickeln. Die durch den Meister des Tucheraltares entbundene Kraft bedurfte der Lenkung und Leitung. Und diese kam von den Niederlanden. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts macht sich wie überall in Deutschland der heilsame Einfluß der Niederlande in der Nürnberger Malerei bemerkbar und führt den reißenden Strom naturalistischen Empfindens in das freundliche Bette ihrer abgeklärten und technisch in so mancher Hinsicht überlegenen Kunstübung. Mit der Oelmalerei, deren Erlernung die deutschen Meister in erster Linie trieb, nach den Niederlanden zu wandern, brachten sie die intimere Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, den feinen Sinn für das naturalistische Detail und das Verständnis für die landschaftliche Natur mit nach Hause. Die heitere Pracht der buntgemusterten Gewänder, die Verschiedenartigkeit ihrer Stoffe, der spiegelnde Glanz der Rüstungen und der Schimmer der mit farbigen Steinen reich besetzten goldenen Geschmeide reizen jetzt nicht minder zur künstlerischen Darstellung als der Ausdruck der Köpfe, und nicht nur Ausdruck sollen jetzt die Köpfe haben, sondern eine bis auf die letzten Härchen

und Fältchen ſich erſtreckende individuelle Durchbildung. Der Goldgrund verſchwindet, und an ſeine Stelle treten mit minutiöſer Genauigkeit durchgeführte, perſpektiviſch weit vertiefte Landſchaften mit Bergen, Flüſſen, Seen und Städten.

Der Meiſter des in der Sebalduskirche aufgeſtellten, ſchon ſeiner Schnitzereien wegen genannten, außen mit den Darſtellungen der heil. drei Könige und des heil.

Abb. 78. Dürers Selbſtbildnis vom Jahre 1484. (S. 120)
Silberſtiftzeichnung. Wien, Albertina.

Georg und innen mit Szenen aus dem Leben der heil. Katharina bemalten Löffelholzaltares, der auch das im Chor der Lorenzkirche hängende, zerlegte, feinſinnige Altarwerk mit Darſtellungen aus der Kindheitsgeſchichte Chriſti geſchaffen hat,[89]) (Abb. 73) bezeichnet den Anfang dieſer Richtung, die ſich hier noch in van Eyckſchen Bahnen bewegt, um dann in den jugendfriſchen Schöpfungen Hans Pleydenwurfs, der aus dem, was die niederländiſche Kunſt lehrte, die rechten Konſequenzen gezogen

und damit die Nürnberger Malerei ihrem Ziele um ein bedeutendes Stück näher gebracht hat, starke Anklänge an Rogier van der Weyden zu zeigen. Der erst jüngst aus der Vergessenheit hervorgeholte Hans Pleydenwurf ist der dritte epochemachende Großmeister der Nürnberger Malerei. Ueber sein Leben und seine Entwicklung wissen wir nichts Näheres. Wir erfahren nur, daß er im Jahre 1472 gestorben ist. Für sein Ansehen spricht der Umstand, daß 1462 die Kirchenväter von St. Elisabeth in Breslau bei ihm das noch heute in dieser Stadt bewahrte große Altarwerk bestellten, das alle erwähnten Vorzüge jener unter niederländischem

Abb. 79. Dürer, Bildnis seines Vaters in den Uffizien zu Florenz. (S. 121)

Einfluß entstandenen deutschen Malwerke besitzt. Der poetische Zauber seiner von einem zarten Naturempfinden zeugenden, trotz der niederländischen Einflüsse doch wieder selbständig und eigenartig anmutenden Kunst enthüllen uns auch seine tief empfundenen und an schönen Einzelheiten reichen großen Kreuzigungsbilder in München (Pinakothek) und im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 74), sowie die zartsinnige Verlobung der heil. Katharina (Münchner Pinakothek) und das charakteristische Bildnis des Kanonikus Schönborn (German. Mus.). Bezeichnend für seine Art ist auch der gemütvolle Abschied der Apostel in München, mag auch die Ausführung von Schülerhand herrühren. In den von Pleydenwurf betretenen Bahnen wurde die Kunst weitergeleitet durch den im Jahre 1434 ge-

borenen Michael Wolgemut[40]), der ein Jahr nach dem Tode jenes Meisters dessen Witwe heiratete und dadurch in den Besitz der angesehenen Werkstatt kam.

Wolgemut, mit dem man früher gerne alle bedeutenderen Malwerke aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Zusammhang brachte, und der sich auch rühmen konnte, die angesehenste und meistbeschäftigte Malerwerkstatt zu besitzen, war kein die Kunst innerlich fördernder bahnbrechender Meister, sondern nur ein tüchtiges Talent, das die ihm von seinem Vorgänger und Meister gegebenen künstlerischen Anregungen geschickt auszubeuten verstand und dem Geschmacke seiner Zeitgenossen nach jeder Richtung Rechnung zu tragen wußte. Möglich, daß er in den Niederlanden war, doch zwingt uns nichts zu dieser Annahme, weil mit dem Pleydenwurffschen Einfluß das Niederländische seiner Kunst zur Genüge erklärt ist. Weniger Poet und Stimmungsmensch, als sein ihm künstlerisch überlegener Meister, legte er das größte Gewicht auf scharfe Charakterisierung der Köpfe und plastische Durchbildung der einzelnen Gestalten. Die Kunst wurde durch ihn weder vertieft noch durchgeistigt, auch nicht in ein intimeres Verhältnis zur Natur gebracht, aber um eine Reihe scharf ausgeprägter Charaktertypen bereichert, die vortrefflich zu den in Holz geschnitzten Gestalten stimmen, mit denen er den Mittelschrein seiner Altäre versah. Wir haben schon bemerkt, daß er diesen Teil zwar nicht, wie schon angenommen worden ist, in eigener Werkstatt ausführte, aber wahrscheinlich nach eigenem Entwurf ausführen ließ. Sowohl die Gruppe in der heiligen Kreuzkirche, als auch die großen Figuren vom Hersbrucker Altar im Germanischen Museum weisen darauf hin. Auch von seinen Bildern gehen viele nur im Entwurf auf ihn zurück, während die Ausführung seine Schüler versahen, unter denen sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf hervorragt. Daraus erklären sich die großen Ungleichheiten der aus seiner Werkstatt stammenden Arbeiten, in denen alle Grade vom rohen Handwerksstück bis zum fein gestimmten Kunstwerk vertreten sind. Eine künstlerische Einheit, wie sie trotz der starken Mitwirkung der Schüler z. B. die Bilder der Rubensschen Werkstatt zeigen, stellt das Wolgemutsche Werk nicht dar, weil die Individualität der Schüler stärker hervortritt. Am besten kennzeichnen seine Art der schon 1465 geschaffene, stark an Hans Pleydenwurf erinnernde, aber schon die schärfere Charakterisierung zeigende Hofer Altar in München, ferner der 1479 entstandene, farbenprächtige Altar in der Marienkirche zu Zwickau (Abb. 75), und dann die vortrefflich durchgeführten Altäre in der heiligen Kreuzkirche in Nürnberg und in der Stadtkirche von Hersbruck, ersterer mit einer Kreuzschleppung, die geschickt in den schmalen Raum hineinkomponiert, durch die Fülle gut gezeichneter Charakterköpfe überrascht, letzterer mit einer anziehender Darstellung des Todes der Maria, in der die Gruppierung der ausdrucksvollen Gestalten mit großer Freiheit durchgeführt ist. Bezeichnend für die auf das Charakteristische zielende Wolgemutsche Art sind auch die großen, freilich gar zu phlegmatisch und teilnahmlos dastehenden Heiligengestalten auf den Flügelrückseiten des für die Augustinerkirche geschaffenen Peringsdörferschen Altares im Germanischen Museum, während die diesen zeichnerisch und koloristisch überlegenen szenischen Heiligendarstellungen der Vorderseite Qualitäten besitzen, die über Wolgemut hinausweisen. Bilder, wie der die Madonna malende heilige Lukas (Abb. 76), die Versuchnng des heiligen Vitus, der heilige Christophorus, vor

allem aber die Extaſe des heiligen Bernhard, zeugen von einer Tiefe des Naturgefühls und von einer Urſprünglichkeit künſtleriſchen Empfindens, wie ſie in dieſem Maße

Abb. 80. Dürer, Die apokalyptiſchen Reiter. Aus der Holzſchnittfolge der Apokalypſe. (S. 123)

keinem eigenhändigen Werke des Meiſters eigen ſind. Daß Wilhelm Pleydenwurf, der Stiefſohn Wolgemuts, der Meiſter war, kann nur als eine anſprechende Vermutung gelten. Vermutlich war auch der ſeit 1502 als ſelbſtändiger Meiſter erſcheinende

Abb. 81. Dürer, Adam.
Ölgemälde. Madrid. (S 126)

farbenfrohe Wolf Traut bei der Ausführung beteiligt.[41]) Nach seinem etwa vor einem Jahrzehnt vom Bayerischen Nationalmuseum in München erworbenen Hauptwerke, einem figurenreichen Altar mit der von Heiligen eingeschlossenen heiligen Sippe, der zweifellos identisch ist mit der Altartafel, welche der Meister „in der Capelle bei St. Lorenzen so Cunz Horn erbauet (St. Annakapelle) gemalt hat", erscheint er als ein von Dürer beeinflußter Schüler Wolgemuts. Er war auch ein tüchtiger Zeichner für den Holzschnitt und als solcher an der Illustration des Hallischen Heiligtumsbuches beteiligt.[42]) Auch sein Vater, der aus Speier eingewanderte Hans Traut, der ein älterer Zeitgenosse Wolgemuts war und den Augustinerkreuzgang mit Fresken ausgestattet hat „darin viel erbare Herren conterfeyet" ist hier nahmhaft zu machen, doch war der Sohn, der mit Hermann Vischer eng befreundet war, „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens" überlegen.

Einzeltafeln, die für die derbere Art der Wolgemutschen Kunst bezeichnend sind, besitzen in größerer Zahl das Germanische Museum und die Lorenzkirche. An dem im Jahre 1507 entstandenen großen Schwabacher Altar, zu welchem Veit Stoß die lebensvollen Schnitzereien geliefert hat, haben nur die Predellabilder das Wolgemutsche Gepräge, während die großen Tafeln von einem an Schäufelein erinnernden jüngeren Meister herrühren, der an sich schon den Einfluß der Dürerschule erfahren hat.

Die Malerei war nicht das einzige Thätigkeitsgebiet des vielbegehrten Meisters, sondern in umfassender Weise war er auch für die Holzschnittillustration thätig, ja auf diesem Gebiete hat er bahnbrechend gewirkt, indem er den Holzschnitt aus

der Sphäre des Handwerksmäßigen in die Region des Künstlerischen erhob.[43]) Sein künstlerischer Mitarbeiter war dabei wieder sein schon 1495 verstorbener Stiefsohn, wie sich aus der Schlußschrift der 1493 in lateinischer und ein Jahr darauf in deutscher Ausgabe erschienenen Schedelschen Chronik ergiebt, wo es heißt: „und auch mit anhangung michael wolgemuetz und Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger, die diß werck mit figuren wercklich geziert haben." Die über 2000 Nummern betragenden, meist hart und derb, z. T. aber mit feinem künstlerischen Gefühl geschnittenen Illustrationen zerfallen in biblische, mythologische (Abb. 77) und historische Darstellungen, Städteansichten und Bildnisse und haben

Abb. 82. Dürer, Studie zum Helleraltar. Berlin, Museum. (S. 127)

sehr verschiedenen Kunstwert. Viele Unebenheiten sind zwar auf Rechnung der Holzschneider zu setzen, welche den Absichten der Künstler nicht gerecht zu werden wußten, wie ein Vergleich der Handzeichnung[44]) zu dem großartig komponierten Titelblatt mit dem Holzschnitt erkennen läßt, aber daneben weisen die Abbildungen unter sich große stilistische Verschiedenheiten auf, die untrüglich auf die Mitwirkung verschiedener Künstlerhände hindeuten. Den Anteil Wolgemuts und Pleydenwurfs gegeneinander abzugrenzen ist versucht worden, aber meines Erachtens ein müßiges Beginnen. Die Bildnisse sind ganz typisch und deshalb auch mit der größten Unbefangenheit zur Darstellung der verschiedensten Persönlichkeiten wiederholt. Die Städteansichten[45]), von denen einzelne auch für verschiedene Städte herhalten müssen, sind z. T. Phantasiebildungen, z. T. aber wirkliche Aufnahmen, darunter die An-

Abb. 83. Dürer, Das Allerheiligenbild.
Nach der Kopie von Rahmen und Bild im German. Nationalmuſeum. (S. 127 f.)
Phot. von F. Schmidt.

ſicht von Nürnberg, die nächſt der Darſtellung auf dem Krellſchen Altare im Chor der Lorenzkirche die älteſte Darſtellung der Stadt iſt. Die ſtiliſtiſche Verwandtſchaft der Holzſchnitte mit den 96 Holzſchnitten des ſchon 1491 erſchienenen „Schatzbehalters", die hauptſächlich in typologiſche Beziehung geſetzte alt- und neuteſtamentliche Darſtellungen zeigen, weiſt für dieſes Werk auf den gleichen künſtleriſchen Urſprung hin.

Abb. 84. Dürer, Selbſtbildnis. München, Pinakothek. (S. 128)

Beide Werke erſchienen im Verlage des berühmten Buchdruckers und Buchhändlers Anthoni Koburger, der die im Jahre 1470 durch Johann Senſenſchmid in Nürnberg eingeführte Buchdruckerkunſt hier ſchnell zur höchſten Blüte brachte. In ſeiner wohlorganiſierten Druckerei arbeiteten mit 24 Preſſen über 100 Geſellen, ausgedehnte Handelsbeziehungen nach Frankreich, Italien, Oeſterreich, Ungarn, Polen und den Niederlanden ſorgten für den nötigen Abſatz. Um den deutſchen Buchhandel hat er ſich damals wie kein anderer verdient gemacht.

Die Kunstgeschichte, die in Koburger einen wesentlichen Förderer des Illustrationsdruckes erblickt, hat aber noch von ihm zu vermelden, daß er der Pate Albrecht Dürers[46]) war, der am 21. Mai 1471 als Sohn des gleichnamigen Goldschmieds geboren ist. Dieser war gleich nach seiner von uns erwähnten Ankunft in Nürnberg in die Werkstatt des angesehenen Goldschmieds Hieronymus Holper eingetreten und hatte im Jahre 1467 dessen fünfzehnjähriges Töchterlein Barbara heimgeführt. Auch der Sohn, der das dritte von 18 Kindern gewesen ist, war zum Goldschmied bestimmt, aber „da man zählt nach Christi Geburt 1486 an St. Endrestag versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemuth drei Jahr lang ihm zu dienen."[47]) Wie das schon 1484 entstandene, mit dem Silberstift fein und lebenswahr gezeichnete Selbst-

Abb. 85. Dürer, Schweißtuch der Veronika. Kupferstich. (S. 131)

bildnis (Abb. 78), die leicht mit der Feder ausgeführte Madonnendarstellung des folgenden Jahres und die flott hingeworfene Kreidezeichnung der Dame mit dem Falken, die er einem Freunde auf dem Dachboden eines Hinterhauses gezeichnet hatte „e er zum maler kam in des wolgemuth hus" erkennen lassen, war er schon damals seinem Meister künstlerisch überlegen und eine in unmittelbarem Anschluß an die Natur schaffende selbständige Künstlernatur; und ein Vergleich der Zeichnungen mit denen der nächsten Jahre, darunter das neuerdings entdeckte, mit der Feder ausgeführte Selbstbildnis (Erlangen)[48]), das uns an die physiognomischen Studien des jungen Rembrandt erinnert, lehrt, wie schnell und sicher der junge Meister zur vollen Künstlerschaft heranreifte. Nur technische Förderung konnte ihm die vielbeschäftigte Werkstatt Wolgemuts geben, in der der feinfühlige Jüngling

viel von den Gesellen zu leiden hatte. Dennoch behielt er seinen Meister in gutem Andenken und malte ihn drei Jahre vor dessen 1519 erfolgten Tode (München Pin.). Das im Jahre 1490 entstandene, mit peinlicher Sorgfalt durchgeführte Florentiner Bildnis seines Vaters[49]) (Abb. 79.), das älteste der uns bekannten Dürerschen Bilder zeigt, was er in maltechnischer Hinsicht bei Wolgemut gelernt hat. „In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wol lernete". Vier Jahre ging er nach der

Abb. 86. Dürer, Die Madonna am Baume.
Kupferstich. (S. 132)

1490 beendeten Lehrzeit auf die Wanderschaft, deren nächstes Ziel das durch Schongauer geweihte Kolmar war, längere Zeit wußte ihn Basel zu fesseln[50]), wo er als Zeichner für den Holzschnitt thätig war, und viele Zeichnungen beweisen, welch tiefen Eindruck die südliche Alpenwelt auf ihn gemacht hat. Wahrscheinlich hat er damals auch die Pracht Venedigs geschaut.[51]) Nach seiner, 1494 erfolgten Rückkehr heiratete er die ihm von seinem Vater erwählte Agnes Frey, die Tochter des angesehenen Bürgers und kunstreichen Mannes Hans Frey, von dem es heißt,

daß er „in allen Dingen erfahren war". Schon von seiner Wanderschaft aus hatte er sich seiner Braut auf einer Pergamentmalerei mit einem Zweiglein Männertreu in der Hand und mit den Worten:

Abb. 87. Dürer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
Aus der Holzschnittfolge des Marienlebens. (S. 132)

„Min sach die gat
Als es oben schtat"

in effigie vorgestellt[52]). Das häßliche Bild, das eine frühere Zeit von dieser Frau entworfen hat, hat sich heute als eine gehässige Uebertreibung herausgestellt[53]), aber täuschen physiognomische Schlüsse nicht, so war sie, nach den ver-

ſchiedenen vom Meiſter gezeichneten Bildniſſen zu urteilen, eine proſaiſche und herriſche Natur. Wohl bald nach ſeiner Verheiratung gründete er eine Werkſtatt, an die auch bald von auswärts bedeutende Aufträge ergingen. So gehören der für die Allerheiligenkirche in Wittenberg gemalte Dresdner Altar und der wie dieſer im Auftrage des damals von ihm porträtierten ſächſiſchen Kurfürſten Friedrichs des Weiſen ausgeführte St. Veiter Altar zu ſeinen frühen Malwerken. Die von Geſellenhand ſtammende Ausführung des letzteren läßt erkennen, daß damals der junge Schäufelein in ſeiner Werkſtatt thätig war. Unter den für ſeine Vaterſtadt ausgeführten, um die Wende des Jahrhunderts entſtandenen Malwerken ragt außer den beiden ausdrucksvollen Beweinungen Chriſti (München und Nürnberg), der für die Katharinenkirche gemalte Paumgärtnerſche Altar mit der von zwei ſtattlichen Nürnberger Kriegsleuten flankierten poetiſchen Geburt Chriſti hervor, welche die gleiche Stimmung hat wie der unter dem Namen „Weihnachten“ bekannte Stich. Neben der Malerei beſchäftigten den Meiſter von Anfang an der Holzſchnitt und der Kupferſtich, die ihm zum wichtigſten künſtleriſchen Ausdrucksmittel wurden, und es ihm ermöglichten, größere Folgen zu ſchaffen, in denen er mit epiſcher Breite einen ihn bewegenden Stoff auseinander legen konnte. Noch vor Abſchluß des Jahrhunderts entſtand unter dem Eindruck Mantegnaſcher Kupferſtiche, die von der geiſtigen Größe und künſtleriſchen Kraft des Meiſters zeugende Apokalypſe (Abb. 80) und daran ſchloß ſich die, tragiſche Größe atmende „Große Paſſion“, die nach längerer Pauſe erſt 1510 zum Abſchluß gebracht worden iſt. 1497 nahm er ſein bekanntes Monnogramm an.

Abb. 88. Dürer, Das Gebet am Ölberg.
Aus der Kupferſtichpaſſion. (S. 132)

In der naiven Erfaſſung und Wiedergabe der Natur und der damit auf das engſte verbundenen geiſtigen und ſeeliſchen Durchdringung des Stoffes, welche die Werke Dürers zu einem unerſchöpflichen Quell künſtleriſchen Genuſſes machen, geſellte ſich ſeit Beginn des neuen Jahrhunderts das Streben, die Natur nach höheren

künſtleriſchen Geſetzen zu normieren und ſo nach dem Vorgange der Alten Idealbilder zu ſchaffen. Die Anregung dazu ging aus von dem erwähnten Jacopo de Barbari[54]) „der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt, und daß ich auf dieſe Zeit lieber ſehen wollt, was ſein Meinung wär geweſt dann ein neu Kunigreich, und wenn ichs hätt, ſo wollt ich ihms zu Ehren in Druck bringen, gemeinen Nutz zu gut.“ Das mit der Jahreszahl 1500 verſehene etwas

Abb. 89. Dürer, Tanzendes Bauernpaar.
Kupferſtich. (S. 132)

akademiſch nüchterne Herkulesbild im Germaniſchen Muſeum, die Florentiner Anbetung der Könige vom Jahre 1504, wo der Meiſter einem der Könige ſeine eigenen Züge geliehen hat und verſchiedene, z. T. antike Stoffe behandelnde Kupferſtiche, vor allem der auch aus dem Jahre 1504 ſtammende Stich „Adam und Eva“ erſcheinen als die koſtbare Frucht dieſer Beſtrebungen. Sie überzeugen uns zugleich, daß ein geſundes Naturgefühl den Meiſter vor der leeren Schematiſierung bewahrte, an der die antikiſierenden Darſtellungen ſeines damals ſo ſehr bewunderten Vorbildes leiden. Im Verein mit Barbari, Wolgemut und Lukas

Kranach finden wir Dürer in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bei der Ausmalung des Wittenberger Schlosses thätig[55]). Daneben beschäftigten ihn verschiedene Folgen. So schuf er im Jahre 1504 eine auf grün getöntem Papier überaus fein gezeichnete, lyrisch weich gestimmte Passionsfolge, und zu gleicher Zeit begann er, die wie die Große Passion erst 1510 abgeschlossene dritte Holz-

Abb. 90. Dürer, Der verlorene Sohn. Kupferstich. (S. 133)

schnittfolge: das Marienleben. Was ihn veranlaßte gegen Ende des Jahres 1505 seine Thätigkeit in Nürnberg abzubrechen und nach Venedig zu reisen, wo ihn besonders der alte Giovanni Bellini anzog, steht nicht fest.[56]) Als Auftraggeber erschienen hier gleich die deutschen Kaufleute Venedigs, denen er für die Kapelle ihres neuerbauten „Fondaco" das leider zur Ruine gewordene figurenreiche Rosenkranzfest (Prag) zu malen hatte. Die den venetianischen Einfluß unmittelbar verratende Farbenpracht der vor einigen Jahren von der Berliner Galerie erworbenen

Madonna vom Jahre 1506[57]) und die koloristische Kraft des Dresdener Kruzifixus gestatten einen Rückschluß auf den Farbenzauber, der einst jenes Bild umspielte. Ein köstliches Denkmal aus jener Zeit sind auch die humordurchtränkten Briefe, die er an den ihm durch innigste Freundschaft verbundenen Wilibald Pirkheimer nach Nürnberg sandte. Von Venedig aus machte er einen Ausflug nach Bologna „um Kunst willen in heimlicher Perspectiva, die mich einer lehren will." Nach seiner Rückkehr in die Heimat nahmen ihn verschiedene größere Malwerke voll-

Abb. 91. Dürer, Bildnis seiner Mutter. Kohlenzeichnung v. J. 1514. Berlin, Kupferstichkabinet. (S. 133)

ständig in Anspruch, zunächst (1507) das Madrider Doppelbild Adam und Eva, deren formenschöne Gestalten uns wie ein freundlicher Nachhall der venetianischen Zeit anmuten (Abb. 81). Mit den wehmutsvollen Worten: „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer" hatte er die lebensfrohe und kunstreiche Lagunenstadt verlassen. Mächtig hatte deren Kunst es ihm angethan, und bedeutend ist die Anregung, die er von ihr empfing. Aber ihre Formensprache hat er nicht angenommen, vielmehr bewahrte seine Kunst den urdeutschen Grundzug und wurde so der unmittelbarste und kräftigste künstlerische Ausdruck dessen, was damals die deutsche Volksseele bewegte. Als echte Schöpfungen

deutſcher Kunſt erſcheinen die in großer Zahl erhaltenen, mit unvergleichlicher Sorgfalt ausgeführten Einzelſtudien (Abb. 82) zu dem 1509 gemalten Helleraltar, deſſen Mittelbild leider ein Raub der Flammen geworden iſt, ſowie das ſchon ein Jahr vorher zuſammen mit dem Rahmen entworfene, aber erſt 1511 für die

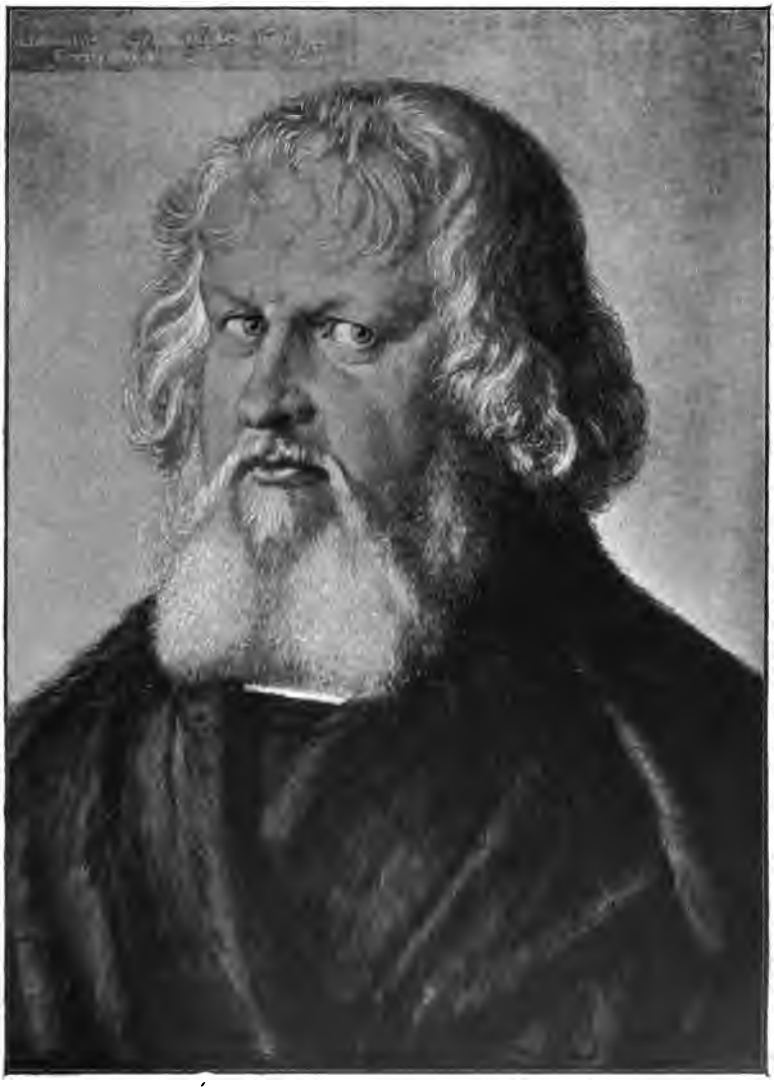


Abb. 92. Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzſchuher.
Berlin, Muſeum. (S. 133)

Landauer Brüderkapelle gemalte Allerheiligenbild in Wien, Raffaels Disputa in bürgerlich deutſchem Gewande. Von den ſehr wahrſcheinlich von Veit Stoß ausgeführten figürlichen Schnitzereien des Rahmens (Abb. 59), der ein wichtiges Dokument iſt für die aus lebendiger Naturanſchauung gewonnene Ornamentationsweiſe Dürers, war ſchon die Rede. Der Rahmen iſt in Nürnberg geblieben, während das Bild im Jahre 1585

nach Wien gekommen ist. Unsere Abbildung (Abb. 83) zeigt die Vereinigung beider in der Kopie des Germanischen Museums. Die Ausführung dieses Bildes ist von größter Feinheit und Subtilität. Diese kennzeichnen auch das wunderbare Selbstbildnis der Münchener Pinakothek, das zwar fälschlich früher bezeichnet ist, aber erst in diese Zeit gehört (Abb. 84). Bei solcher Malweise fand der Meister seine Rechnung nicht. Schon nach Vollendung des Helleraltares hatte er geschrieben,

Abb. 93. Dürer, Wilibald Pirkheimer. Kupferstich. (S. 134)

daß „niemand ihn vermögen solle, ein Tafel mit so viel Arbeit mehr zu machen... Dann gemeine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß niemand glaubt daß möglich wäre, daß ein Mann thun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleiblen gehet nit von Statten. Darum will ich meines Stechens auswarten" In der That tritt nun seine malerische Thätigkeit gegen jene für den Holzschnitt und Kupferstich stark zurück. Besser als die für die Kirchen gemalten Altarbilder waren auch die auf den Märkten feilgebotenen und in die

Bürgerhäuser wandernden Holzschnitte und Kupferstiche dazu angethan, seine Kunst dem deutschen Volke nahe zu bringen und durch sie Einfluß zu gewinnen auf die Geister und Gemüter.

Viel gewaltiger und nachhaltiger als in Italien war die Bewegung, unter der sich in Deutschland die Geburt der neuen Zeit vollzog. Nicht der, mit antiken Bildungselementen gesättigte intellektuelle Mensch, sondern die durch den Glauben frei gewordene sittliche Persönlichkeit war hier das Ziel. Die Großthat des deutschen Geistes war nicht der Humanismus, sondern die Reformation. Mit ihrer Geschichte ist der Name Nürnberg auf das engste verbunden. Als Luther für das, was die Herzen bedrängte und wonach die Geister sich sehnten, das erlösende Wort fand, da zeigte sich Nürnberg als eine seiner begeistertsten und mächtigsten Helferinnen. Der freie und gesunde Sinn seiner Bürger, denen die ausgedehnten Handelsbeziehungen einen weiten Blick gegeben hatten, und die im Bewußtsein ihrer, in der ganzen Welt gerühmten, handwerklichen Tüchtigkeit und Findigkeit ein seltenes Selbstvertrauen besaßen, war der beste Boden für die neue Saat. So wohl war dieser hier vorbereitet, daß in kurzer Zeit die neue Lehre die festesten Wurzeln schlug, und Nürnberg eine rein protestantische Stadt wurde. So kraftvoll war gleich von Anbeginn an der gelehrte Ratsherr Wilibald Pirkheimer für sie eingetreten, daß ihn zugleich mit Luther der päpstliche Bannstrahl traf. An seiner Seite erscheint der eifrige Ratsschreiber Lazarus Spengler, der als einer der Feurigsten für die evangelische Sache in Nürnberg gewirkt und mehr zu ihrer Festigung gethan hat als Pirkheimer, der zu sehr Humanist war, um mit so hingebender Liebe und Aufopferung für die Sache des Glaubens zu fechten. Von Bedeutung war es, daß der mit Dürer eng befreundete Melanchthon im Jahre 1525 in Nürnberg war und im kommenden Jahre wiederkam, um das von ihm gegründete Gymnasium mit einer Rede einzuweihen. — So waren die leitenden Kreise der Stadt von dem Geiste der Reformation erfüllt, aber auch im Volke war er lebendig, und jubelnd brach sich die mächtige Empfindung, die man hier den neuen Ideen entgegenbrachte, Bahn in den mit wunderbarer Schnelligkeit die deutschen Lande durcheilenden volkstümlichen Liedern des Hans Sachs, des gottbegnadeten Schusters, der aus übervoller Brust sein Lied hinausschmetterte von der „Wittenbergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall", und der mit seinem urwüchsigen und gesunden Humor die Herzen aller gewann. Seine Lieder sind wie frohe Sendboten einer mit frischem Lebensmut erfüllten neuen Zeit.

Unter den großen Männern Nürnbergs, die mit ganzer Seele dem großen Reformator zugethan waren und eines Geistes mit ihm, in seinem Sinne wirkten, finden wir auch unseren Dürer.[58]) Wir wissen, mit welchem Eifer er die Schriften Luthers las und besitzen in der berühmten, unter dem Eindrucke der fälschlichen Nachricht von der Ermordung Luthers im Jahre 1521 niedergeschriebenen Stelle des Niederländischen Tagebuches ein Bekenntnis, das keinen Zweifel über seine Anschauungen und Gesinnungen aufkommen läßt. Es heißt da unter anderm: „O Gott nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk also gräßlich beschweret als uns Arme unter dem römischen Stuhl, die wir füglich durch dein Blut erlöst frei Christen sollen sein. . . . . Und so wir diesen Mann verlieren, der do klärer

geſchrieben hat, dann nie keiner in 140 Jahrn gelebt, den du ein ſolchen evangeliſchen Geiſt geben haſt, bitten wir dich, o himmliſcher Vater, daß du deinen heiligen

Abb. 94. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferſtich. (S. 134)

Geiſt wiederum gebeſt einem andern, der do dein heilige chriſtliche Kirch allenthalben wieder verſammel." Aber wüßten wir weder dieſes noch jenes, Dürers Werke ſelbſt, vor allem ſeine Holzſchnitte und Kupferſtiche, mit denen er ſich an das Volk wandte, würden es uns ſagen, welcher Geiſt in dieſem Manne mächtig war. An

allem, was die Zeit bewegte, nahm er den regſten Anteil und für alles traf er den rechten Ton. Gleichen nicht die Blätter ſeiner Apokalypſe den Donnerworten, mit denen Luther das religiöſe Gewiſſen ſeiner Zeit weckte, und zeugen die gewal-

Abb. 95. Dürer, Die Melancholie. Kupferſtich. (S. 134)

tigen Paſſionsdarſtellungen nicht von jener vertieften Auffaſſung des Leidens Chriſti, aus der jenem die Kraft erwuchs zu ſeinen großen Thaten? Das von Dürer geſchaffene leidensvolle Haupt Chriſti, wie es ſo ſchön der Kupferſtich mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronica zeigt (Abb. 85), und wie es uns

in monumentaler Auffassung ein aus späterer Zeit stammender großer Holzschnitt aufbewahrt hat, der wie eine Vorahnung von Paul Gerhards ergreifendem Kirchenliede erscheint, ist typisch geworden für alle nachfolgenden Zeiten. Und wenn er die Maria darstellt in ihrer Einfalt und Huld, wie menschlich nahe bringt er sie uns selbst dann, wenn sie hoch über allem Erdendunst im Strahlenkranze schwebt. Und alle jene köstlichen Darstellungen, welche das Leben der Gottesmutter mit dem Kinde auf Erden schildern (Abb. 86), vor allem jene schon erwähnte Holzschnittserie, die in zwanzig Bildern das Leben der Maria vor Augen führt, muten sie uns nicht an wie verklärte Bilder glücklichen deutschen Familienlebens? „Der Maler", so bemerkt treffend Moriz Thausing, der feinsinnige Biograph Dürers, „predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand „der fürnehmste Stand auf Erden sei, daß es keine lieblichere, freundlichere noch holdseligere Gesellschaft gebe, denn eine gute Ehe." Man denke nur an die ergreifende Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, an die Geburt Christi und die Ruhe auf der Flucht (Abb. 87) aus jener Folge, sowie an die große Zahl der kleinen in Holz geschnittenen und in Kupfer gestochenen Bildchen der Madonna und der heiligen Familie, und man wird diese Worte ohne weiteres mitempfinden.

Nachdem im Jahre 1510 das Marienleben und die große Passion abgeschlossen waren, machte er sich im darauffolgenden Jahre noch einmal an die Darstellung der Passion und schuf in kleinem Formate eine Folge von 37 Holzschnitten, mit denen er der Neigung des Volkes für die ausführliche Schilderung dramatischer Vorgänge entgegenkam. Daneben entstanden die feiner gestimmten 16 Blätter der in Kupfer gestochenen Passion (Abb. 88).

Besser als die ihres markigen Charakters halber freilich volkstümlicheren Holzschnitte sind die Kupferstiche geeignet, uns von der hohen Vollendung Dürerscher Kunst eine Vorstellung zu geben, denn nicht alle Holzschneider waren imstande, das Urbild in so vollkommener Weise wiederzugeben, wie es dem Meister gelang, der den Schnitt des im Jahre 1510 aus den Studien zum Allerheiligenbilde erwachsenen Dreifaltigkeitsholzschnittes besorgte. Unablässig arbeitete Dürer an der Vervollkommnung der Kupferstichtechnik, die durch ihn zur höchsten Vollendung gebracht worden ist. Auch in der Radierung hat er sich versucht, und neben dem Kupfer dazu das Eisen als Material verwendet. Seine Kupferstiche umfassen alle Stoffgebiete. Mit derselben Liebe und Sorgfalt, mit der er die heiligen Gestalten der Bibel, von denen noch die aus später Zeit stammende würdige Folge von 5 Aposteln besonders genannt sei, durchführte und die er an eine Reihe mythologischer und allegorischer Darstellungen wandte, darunter die großen Blätter mit dem Raub der Amymone, dem großen Herkules und dem großen Glück, stellte er auch das Leben, wie es sich rings um ihn abspielte, dar: lustwandelnde Paare, derbe Bauern, die hier einander Wichtiges zu sagen haben, dort ihre Waren feilbieten, und dann sich wieder in fröhlichem Tanze schwingen (Abb. 89), zu dem ein lustiger Dudelsackpfeifer aufspielt.

In diesen Darstellungen erscheint Dürer als der Begründer jener genrehaften Kunst, die in den Niederlanden ihre höchste Ausbildung erhalten sollte. Auch für

die hier so wunderbar aufblühende Landschaftsmalerei finden sich bei ihm bedeutende Ansätze.[59]) Das Gehöft auf dem Kupferstiche „der verlorene Sohn" mutet einen in der Darstellungsweise ganz holländisch an (Abb. 90). Seine Kupferstiche sind reich an landschaftlichen Motiven, die allein schon genügen, uns eine Vorstellung von der Bedeutung Dürers als Landschafter zu geben, und vieles bieten in dieser Hinsicht die Gemälde — es sei nur an die duftige Flußlandschaft des Allerheiligenbildes erinnert —, am wichtigsten aber sind hierfür die in großer Zahl erhaltenen gezeichneten, aquarellierten und in Deckfarben ausgeführten Landschaftsstudien, die unmittelbar vor der Natur entstanden, z. T. einen ganz impressionistischen Eindruck machen. So sind überhaupt die über sechshundert Blatt betragenden Handzeichnungen, mit deren Hülfe wir in einzelnen Fällen ein Werk von der ersten Konzeption an durch alle Stadien hindurch bis zur Vollendung verfolgen können, die ergiebigste und lauterste Quelle zur Kenntnis Dürerscher Kunst. Sie zeigen unter anderm, eine wie große Rolle das Bildnis in seiner Kunst gespielt hat. Ein besonderes Interesse wird unter diesen Handzeichnungen immer die große Kohlenzeichnung für sich beanspruchen, in der er seine von ihm zärtlich geliebte Mutter zwei Monate vor ihrem Tode dargestellt hat (Abb. 91). Als sie gestorben war, bemerkte er, wie der Tod dem Antlitz die durch die Krankheit hervorgerufene Verzerrung nahm und schrieb in sein Tagebuch: „Und in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt." Nicht nur unter seinen Gemälden, von denen außer seinen Selbstbildnissen die beiden wuchtigen Charakterköpfe Hans Imhoffs des Aelteren (Madrid) und des Hieronymus Holzschuher in Berlin (Abb. 92) unser Interesse erregen, haben wir seine bedeutenden Bildnisse zu suchen, sondern, abgesehen von den

Abb. 96. Dürer, Hieronymus im G'häus. Kupferstich. (S. 134)

Handzeichnungen, auch unter den Holzschnitten und Kupferstichen. Die beiden großen Holzschnitte mit den energisch gezeichneten Köpfen Kaiser Maximilians, den er auch zweimal gemalt hat (Wien und Nürnberg), und des fein gebildeten Humanisten Ulrich Varnbueler gehören zu seinen besten Schöpfungen, so wie die in Kupfer gestochenen lebensvollen Bildnisse des kunstsinnigen Kardinals Albrecht, Kurfürsten von Mainz und der drei Reformationsmänner Friedrich der Weise, Melanchthon und Wilibald Pirkheimer (Abb. 93) die Höhe seiner Kupferstichtechnik bezeichnen. Auch Erasmus hat er in Kupfer gestochen, ein Bildnis Luthers hat er aber leider nicht geschaffen. Dafür besitzen wir in seinem 1513 entstandenen, mit besonderer Sorgfalt durchgeführten Kupferstiche „Ritter, Tod und

Abb. 97. Dürer, Ornament an der Maximilianschen Ehrenpforte. Holzschnitt. (S. 136)

Teufel" (Abb. 94), wo unbekümmert um die Anfechtungen von Tod und Teufel, ein deutscher Rittersmann furchtlos und treu durch den Hohlweg reitet, während auf der Höhe eine feste Burg aufragt, ein Blatt, das wie eine Vorahnung des tapferen Gottesmannes erscheint, der mit den kernigen Worten: „Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr es soll uns doch gelingen" einer Welt von Feinden Trotz bot.

Mit diesem Blatte hängen auf das engste zusammen die im darauffolgenden Jahre entstandenen wunderbaren Stiche „Melancholie" (Abb. 95) und „Hieronymus im Gehäus'" (Abb. 96), die den Gegensatz zwischen dem zwar lorbeerumkränzten aber unbefriedigenden Forschen des gottentfremdeten Zweiflers und der stillen Arbeit des gottergebenen Gelehrten kennzeichnen, der im Glauben erfaßt hat, wonach der grübelnde Verstand vergebens trachtet. Dort Unruhe und Dissonanz, hier Friede

und Harmonie, dort ein grelles kaltes Nordlicht, das seinen fahlen Schein auf alles wirft, hier goldenes Sonnenlicht, das durch die Butzenscheiben in das Zimmer dringt, an Wänden und Decken spielt und wohlige Wärme verbreitet. Deutlich spüren wir in diesen Blättern den Pulsschlag jener Zeit.

Stark nahm die Thätigkeit für den Holzschnitt den Meister in Anspruch. Ein Riesenwerk galt es auszuführen im Auftrage Kaiser Maximilians, der im Holzschnitt das geeignete Mittel sah, der Nachwelt seinen Ruhm zu verkünden und der die bedeutendsten Meister dazu berief, nach der Angabe seiner Hofpoeten und -Gelehrten die Illustrationen zu schaffen. Dürer fiel zunächst die Aufgabe zu, in einem aus 92 Holzstöcken zusammengesetzten Holzschnitt von zehneinhalb Fuß Höhe und neun Fuß Breite eine ideale Ehrenpforte[60]) darzustellen, deren reicher Schmuck die Vorfahren des Kaisers und die von ihm beherrschten Länder andeutet und zugleich an seine Ruhmesthaten erinnert. Der künstlerische Wert dieses Werkes liegt

Abb. 98. Dürer, Randzeichnung aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians. (S. 137)

für uns vornehmlich in der reichen Ornamentation, deren Formen unmittelbar aus der Natur gewonnen sind (Abb. 97). Das zweite war eine Folge von zwanzig Blatt zu einem großen Triumphzug des Kaisers, der der Hauptsache nach ein Werk des Augsburgers Hans Burgkmair ist[61]). Auch hier haben wir Gelegenheit, die eigenartige Ornamentik Dürers kennen zu lernen, daneben stoßen wir aber auch auf viele schöne figürliche Einzelheiten. Aus den Studien für dieses Werk ist der durch besondere dekorative Pracht und die Schönheit seiner alle-

Abb. 99. Dürer, Sitzender Hase.
Miniaturmalerei in der Albertina in Wien. (S. 137)

gorischen Frauengestalten ausgezeichnete große Triumphwagen hervorgegangen, der einmal als ein aus acht Blatt bestehender vorzüglich geschnittener Holzschnitt erschien (1522) und dann in demselben Jahre neben den Darstellungen der Verleumdung und des Nürnberger Pfeiferstuhles wahrscheinlich von Georg Penz an der nördlichen Langwand des großen Rathaussaales als Wandmalerei ausgeführt worden ist. Von den Malereien der Fensterwand hat sich leider nichts erhalten. Sie wurden 1613 durch andere ersetzt. Ein neuerdings bekannt gewordener farbiger Entwurf zu einer Fensterpartie giebt eine Vorstellung davon, wie Dürer sich die

Ausmalung gedacht hatte. Bei der Ausführung wurden die figürlichen Motive durch andere ersetzt[62]). Die die Umrahmungen bildenden leichten Rankenzüge erinnern an die frühlingsduftige Ornamentik der Randzeichnungen, mit denen Dürer im Jahre 1515 das Gebetbuch Kaiser Maximilians[63]) versah, und die ihm nicht nur Gelegenheit boten, einmal seiner Phantasie ungehemmt die Zügel schießen zu lassen, sondern auch einen gesunden Humor zu entwickeln, der vielfach an Hans Sachs gemahnt. Seine Phantasie erscheint hier unerschöpflich. Ihm war „das Gemüt voller Bildnuß" und in besonderer Weise war ihm die Kraft verliehen „alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Creaturen auszugießen und zu machen, daß man vor nit gesehen, noch ein Ander gedacht hätt" (Abb. 98). Auch sonst

Abb. 100. König Tod. Kreidezeichnung im Brit. Mus. in London.

war Dürer für den Buchschmuck thätig. Viele in Holz geschnittene schmuckreiche Wappen schuf er für diesen Zweck. Zwei prachtvolle Wappen befinden sich auch unter seinen Kupferstichen: das majestätische Wappen des Todes und das Löwenwappen, dessen als Helmzier dienender Hahn allein genügt, um Dürers Meisterschaft in der Tierdarstellung zu erweisen, für die besonders die Handzeichnungen und Farbenstudien staunenerregende Beispiele bieten. Ein solches ist die die feinsten Einzelheiten wiedergebende Miniaturmalerei eines Hasen in der Albertina in Wien (Abb. 99), am bewunderungswürdigsten aber ist er da, wo er mit wenigen sicheren und kräftigen Strichen das Charakteristische einer Erscheinung andeutet. Bezeichnend hiefür ist die wunderbare Kreidezeichnung „König Tod" im Brit. Mus. in London mit dem von der Arbeit ermüdeten, träg dahinschleichenden Klepper (Abb. 100).

Auch für seine weitere Thätigkeit im Dienste der dekorativen Künste, von denen besonders die Goldschmiede- und die Eisenätzkunst ihm anziehende Entwürfe verdanken, findet sich unter seinen Handzeichnungen ein wertvolles Material (Abb. 101).

Als Kaiser Maximilian, der dem Meister eine jährliche Rente von 100 fl. ausgesetzt hatte, im Jahre 1519 starb, reiste Dürer, um von dem Nachfolger den Fort-

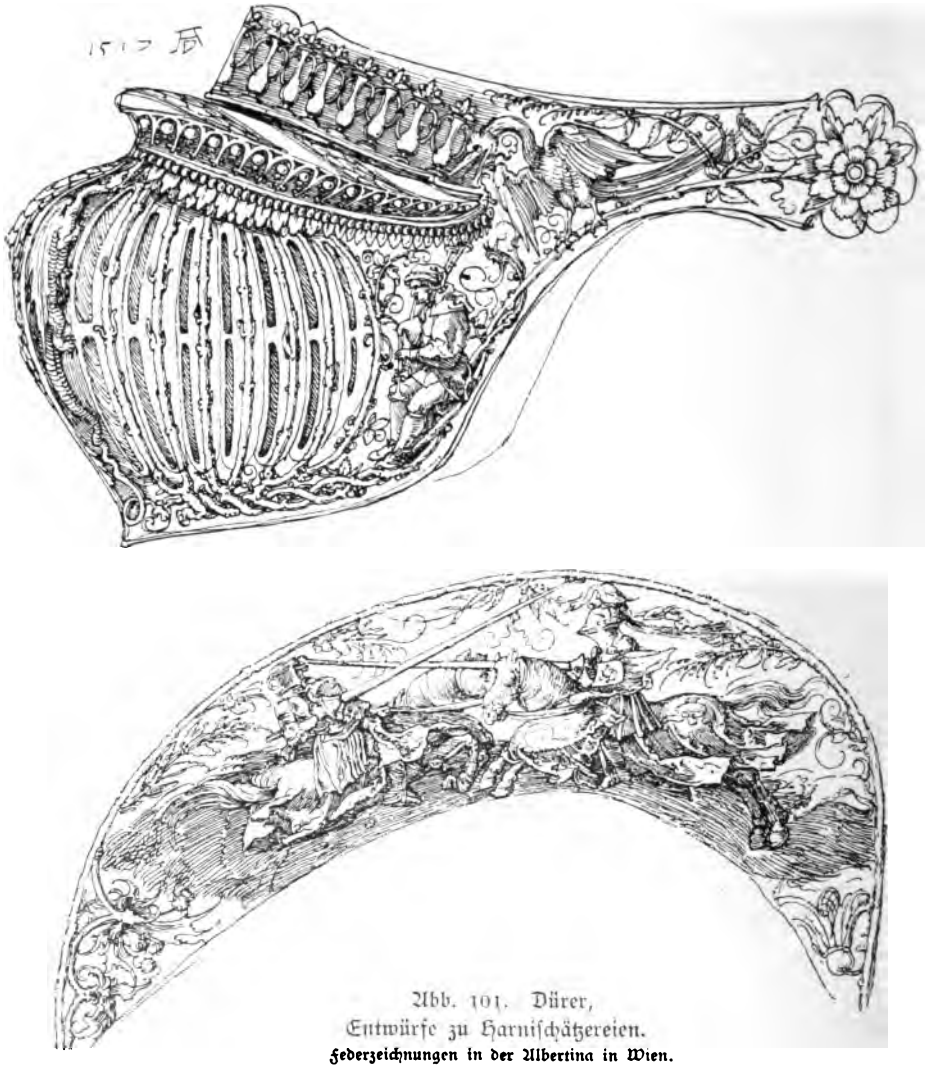


Abb. 101. Dürer,
Entwürfe zu Harnischätzereien.
Federzeichnungen in der Albertina in Wien.

bezug derselben zu erwirken, nach den Niederlanden. Ausführlich giebt uns das erwähnte Tagebuch von allen Einzelheiten dieser von Mitte 1520 bis Mitte 1521 währenden Reise Kunde, während die Blätter eines kleinen Skizzenbuches uns eine Reihe seiner künstlerischen Eindrücke bewahrt hat. Mit besonderer Sorgfalt führte er in großem Format den Kopf eines dreiundneunzigjährigen Alten aus, eines der Hauptblätter unter seinen Handzeichnungen (Abb. 102). Vornehmlich war er für das Bildnis thätig, das ihn auch nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hauptsächlich in An-

spruch nahm. Die durch schlichte Größe und ungesuchte Natürlichkeit hervorragenden Bildnisse seiner Zeitgenossen erscheinen wie würdige Vorläufer jener vier machtvollen Idealbildnisse, mit denen er wie mit einem gewaltigen Schlußakkorde im Jahre 1526 seine künstlerische Thätigkeit abschloß (Abb. 103/4). Die unter den in Nürnberg zurückgebliebenen Kopieen angebrachten Originalunterschriften der beiden in München bewahrten Tafeln mit den hoheitsvollen Gestalten des Paulus und Johannes und den aus dem Hintergrunde hervorschauenden Gestalten des Apostels Petrus und des Evangelisten Markus lassen am deutlichsten deren reformatorische Tendenz erkennen. Denselben Gegensatz wie hier der thatbereite Paulus und der in das aufgeschlagene Buch schauende kontemplative Johannes stellten auch Luther und Melanchthon dar. Die Zeitgenossen erkannten in diesen vier Gestalten die vier Temperamente. Nicht genug ist es zu beklagen, daß, wie fast alle anderen Schöpfungen des Meisters auch dieses Werk aus Nürnbergs Mauern herausgekommen ist, denn mit den Worten „Nachdem ich aber diese vergangen Zeit ein Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß, dann ander Gemäl gelegt hab, acht ich Niemand wirdiger die zu einem Gedächtnuß zu behalten, dann Euer Weisheit" hat er sie dem Rate seiner Stadt zum Geschenk gemacht.

Abb. 102. Dürer, Kopf eines alten Mannes. (S. 138)
Pinselzeichnung in der Albertina in Wien.

Nicht die den Meister am 6. April 1528 dahinraffende Krankheit, zu der er sich den Keim in den Niederlanden geholt hatte, war die Ursache, daß er schon zwei Jahre vorher seine künstlerische Thätigkeit abbrach, sondern vielmehr das ihm

Abb. 103. Dürer, Johannes und Petrus. 1526. München, Pinakothek. (S. 139)

gleich seinem Geistesverwandten Leonardo am Herzen liegende Bedürfnis, sein auf so viele Gebiete sich erstreckendes Wissen schriftlich niederzulegen. Dabei beschränkte er sich nicht auf künstlerische Dinge, sondern schrieb vielmehr auch mit voller Beherrschung des Stoffes über die Befestigung von Städten, Schlössern und Flecken, sowie über Fecht- und Ringkunst. Eine köstliche Frucht seiner Kriegsstudien ist der große Holzschnitt mit der Belagerung einer Stadt. Wir erwähnten schon, daß die runden Eskarpemauerkaponnieren den Dürerschen Befestigungs-Prinzipien entsprächen. Mit den vier sogen. Dürertürmen hat er nichts gemein.

Dürer war nicht nur ein fein empfindender, sondern zugleich auch ein tief und klar denkender Künstler, dem jede künstlerische Aufgabe ein Problem war, an dessen Lösung er seine ganze Kraft setzte, und der ebensoviel über Kunst und künstlerische Dinge nachgedacht hat, wie er für die Kunst schöpferisch thätig gewesen ist[64]). Wie ernst er es nicht nur mit der Praxis, sondern auch mit der Theorie der Kunst genommen hat, beweisen seine umfangreichen gedruckten und ungedruckten Aufzeichnungen über das geometrische Zeichnen (Underweysung der Messung) und über die Proportionslehre (Vier bücher von menschlicher Proportion). Ueberall dringt er auf streng wissenschaftliche Grundlegung, denn „Welches durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheiten anzeigt, dem soll alle Welt glauben", zugleich aber ringt sich überall aus dem Zwange der Regel und Norm die frei und warm empfindende Künstler-

persönlichkeit hindurch. Die Quelle aller Schönheit ist ihm die Natur, und die naturgemäße Darstellung der Dinge deshalb das einzige Mittel zur Kunst zu gelangen. Je größer dabei die Objektivität des Künstlers ist, um so mächtiger wird der subjektive Eindruck seiner Schöpfungen sein. Weit entfernt in der Darstellung der Natur den Zweck der Kunst zu erblicken, ist ihm diese nur das Mittel, die reiche Innerlichkeit einer Künstlerseele zur Erscheinung zu bringen. Das der Inhalt seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses, das er in seiner Proportionslehre in die Worte zusammengefaßt hat: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, daß du wöllest meinen das Besser in dir selbs zu finden; dann du würdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie . . . je genäuer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, daß du Etwas besser mügest oder wellest mächen dann es Gott seiner erschaffenen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Geschoff. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuß kunn machen, es sei dann Sach, daß er solchs aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefaßt [hab]. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder uberkummen und ge-

Abb. 104. Dürer, Paulus und Markus. 1526. München, Pinakothek. (S. 139)

lernte Kunſt worden, die ſich beſamt, erwächſt und ſeins Geſchlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der verſammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in ſeinem Herzen ſchöpft in der Geſtalt eins Dings." In dieſen Worten liegt der Schlüſſel zum Verſtändnis und zur vollen Würdigung der Dürerſchen Kunſt, die ein fortwährendes ernſtes und kraftvolles Ringen mit der Natur war um ihr die Schönheit zu entreißen. Ein heiliges Ringen war es, wie jenes da Jakob in der Morgenröte mit dem Engel rang und ſprach: „Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn." Und auch da ging eine herrliche Sonne auf: die, alle Nebel und Wolkenſchleier zerſtreuende Sonne der deutſchen Kunſt. Durch Dürer iſt es offenbar geworden, was deutſche Kunſt iſt, und von allem Echten, Schönen und Großen, was Nürnbergs Kunſt geſchaffen, ſind,

Wenn einer Deutſchland kennen
Und Deutſchland lieben ſoll

in erſter Linie die Werke Dürers zu nennen. Sie bezeichnen die Höhe der Nürnberger Kunſt, und dieſe Höhe iſt zugleich der Gipfel der deutſchen Kunſt, den außer ihm nur der ganz anders geartete und deshalb auch durch ganz andere künſtleriſche Eigenſchaften auf uns wirkende Hans Holbein, der Geiſtesverwandte und Freund des Erasmus erreicht hat.

Abb. 105. Hans Leonhard Schäufelein, Chriſtus am Kreuze. German. Muſ. (S. 143)

Die Zahl seiner eigentlichen Schüler ist nicht groß, den heilsamen Einfluß seiner Kunst aber haben viele erfahren, nicht nur in Nürnberg, sondern überall wo in Deutschland die Malerei gepflegt wurde, und nicht nur in jenen Tagen wo der geniale Correggio des Nordens, Matthias Grünewald in Aschaffenburg, der eine zeitlang als Geselle in Dürers Werkstatt thätige Baldung Grien in Straßburg und der phantasievolle Albrecht Altdorfer in Regensburg sich bemühten, auf der von Dürer gegebenen Grundlage zu reicheren, das niederländische Helldunkel anbahnenden koloristischen Wirkungen fortzuschreiten, sondern auch in der künstlerischen Bewegung unserer Tage, wo bei dem Rufe nach Natur Dürer als der rechte Führer erschien.

Abb. 106. Hans von Kulmbach, Die heil. Cosmas und Damian. German. Mus. (S. 144)
Phot. von Höfle.

Von seinen Gesellen haben wir außer dem soeben genannten Hans Baldung Grien schon Hans Leonhard Schäufelein[65]) kennen gelernt, der um 1480 in Nürnberg geboren, anfangs hier ansässig war, später jedoch nach Augsburg wanderte, um dann in Nördlingen eine reiche Thätigkeit zu entfalten. Seine Malweise ist flott und frisch, aber den meist mangelhaft gezeichneten farbenprächtigen Bildern fehlt die Innerlichkeit und Tiefe (Abb. 105). Hervorzuheben ist seine Thätigkeit für den Holzschnitt, vor allem seine Mitwirkung bei der Illustration des Theuerdank. Vornehmlich

für die Buchilluſtration war auch der durch das ſchmuckreiche architektoniſche Beiwerk anziehende Hans Springinklee thätig, von dem wir erfahren, daß er „war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlanget er ſeine Kunſt, daß er im Malen und Reißen berühmt ward.“ Der junge Springinklee, der 1520 die erwähnte ſchöne Felderdecke im Audienzzimmer der Burg malte, war vielleicht ſein Sohn. Mit Hans Springinklee verwandt iſt der durch geſchmackvolle Ornamentik erfreuende Zeichner für den Holzſchnitt Erhard Schön[66]). Unter den zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg thätigen Malern erſcheint der mehrfach genannte Jacopo de' Barbari gen. Jacob Walch, auf den Dürer ſo große Stücke hielt, der aber, wie neuerdings klar geſtellt wurde, ebenſo ſehr Empfangender wie Gebender war. Mehr als Dürer iſt der aus Kulmbach ſtammende und darnach Hans von Kulmbach benannte Hans Sueß[67]), „der ſein Lehrjung geweſen“ von ihm beeinflußt worden, doch dankt er das Beſte Dürer, in deſſen Werkſtatt er ſpäter thätig war, und mit dem ihn eine innige Freundſchaft verband. Die Hauptſchöpfungen ſeiner durch weiche und anmutige Formen und ein harmoniſch geſtimmtes Kolorit ausgezeichneten Kunſt beſitzt Krakau, wo er von 1514 bis 1518 thätig war. Nach einer flotten Handzeichnung Dürers ſchuf er im Jahre 1513 den an die venetianiſche Kunſt anklingenden ſchön geſtimmten Tucheraltar in der Sebalduskirche in Nürnberg mit der von Heiligen und lieblichen muſizierenden Engeln umgebenen Madonna. Bezeichnend für ſeine künſtleriſche Art ſind die ſchönen Geſtalten der heiligen Aerzte Coſmas und Damian im Germaniſchen Muſeum (Abb. 106). Zu ſeinen Hauptwerken gehört die ſchöne Anbetung der Könige in Berlin. Gegen dieſen im Jahre 1520 verſtorbenen feinſinnigen Meiſter kommt der im Jahre 1490 geborene ganz unſelbſtändige Bruder Dürers Hans Dürer, der bei der Ausführung des Helleraltares beteiligt war und eine Reihe der das Gebetbuch Kaiſer Mari-

Abb. 107. Georg Penz, Bildnis des öſterreichiſchen Feldhauptmannes Sebald Schirmer. Germ. Muſ. (S. 145)
Phot. von Müller.

milians schmückenden Handzeichnungen geliefert hat, kaum in Betracht. Nach dem Tode seines Bruders trat er in polnische Dienste, wo wir ihn noch im Jahre 1538 antreffen.

Im Jahre 1524 standen in Nürnberg vor Gericht und wurden wegen Verbreitung atheistischer Anschauungen und sozialistischer Ideen der Stadt verwiesen „drei gottlose Maler" mannhafte Gesellen, welche eintraten für ihre Ueberzeugung und kein Wort von dem was sie behauptet hatten, zurücknahmen. Es waren die drei jüngeren Dürerschüler, Georg Penz und die Gebrüder Beham, die als Maler und Kupferstecher thätig, des kleinen Formates ihrer Stiche wegen, im Verein mit einigen anderen als Kleinmeister bezeichnet werden.[68] Georg Penz (geboren wahrscheinlich 1500) und Hans Sebald Beham (geb. 1500) kehrten nach Nürnberg zurück, Barthel Beham (geb. 1502) dagegen, der bedeutendste von den dreien aber trat, nachdem er eine zeitlang in Rom in der Werkstatt des Kupferstechers Marcanton thätig gewesen war, in herzoglich bayerische Dienste. Penz[69] war vornehmlich Bildnismaler und erfreut in seinen Bildnissen durch eine das Wesentliche betonende, aber auch das Beiwerk mit Liebe behandelnde freie Darstellung (Abb. 107), außerdem war er ein gewandter, in der Perspektive wohlerfahrener Freskomaler, der wahrscheinlich die Wandgemälde im Rathause nach Dürers Entwürfen ausgeführt hat. In seinen stark von der römischen Kunst beeinflußten biblischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen erscheint er manieriert. Auch seine Kupferstiche verraten deutlich das immer stärker hervortretende Bemühen des Meisters, sich die italienische Formensprache zu eigen zu machen. Von Zeit zu Zeit aber bricht sich sein deutsches Naturell Bahn. Nicht unwahrscheinlich ist die jüngst aufgestellte Behauptung, daß der unter anderem durch eine Reihe anmutiger Ornamentstiche bekannte Monogrammist J. B. mit ihm identisch sei.[70] Zäher als Penz hält der derbknochige Hans Sebald Beham[71] an der heimischen Art fest, zumal in seinen Holzschnitten. Gerne schildert er in der Art der späteren Niederländer das Leben und Treiben des Volkes (Abb. 108). Dabei erinnert er zuweilen an Hans Sachs, zu dessen Illustratoren er gehört. Aber auch ihn nahm der Formenadel

Abb. 108. Hans Sebald Beham, Bauerntanz. Kupferstich. (S. 145)

Abb. 109. Hans Sebald Beham, Ornamentstich. (S. 146)

der italienischen Kunst gefangen und wandelte seine Formensprache, was sich schon in der Holzschnittfolge der Planetengötter bemerkbar macht, vor allem aber in seinen, Mythologisches, Biblisches und Allegorisches mit außerordentlicher Feinheit darstellenden kleinen Kupferstichen hervortritt. Von besonderem Reize sind seine, von einem hochentwickelten Schönheitssinn zeugenden Ornamentstiche, anmutige Zierleisten und geschmackvolle Vorlagen für Goldschmiede (Abb. 109). Nicht weniger als 500 Holzschnitte und 270 Kupferstiche rühren von ihm her. Gemälde sind nicht von ihm bekannt, doch besitzt der Louvre eine von ihm mit schön komponierten und auf das zierlichste durchgeführten Darstellungen aus der David- und Bathseba-Erzählung bemalte Tischplatte, die ihn als hervorragenden Miniaturmaler kennzeichnen. Als solcher versah er im Verein mit Niklas Glockendon ein in Aschaffenburg bewahrtes Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg mit einer Reihe zeichnerisch und koloristisch vorzüglich durchgeführter Malereien.

Ein Maler großen Stiles, dem es die Schönheit der italienischen Kunst und

Abb. 110. Barthel Beham, Reiterschlacht. Kupferstich.

der Antike gewaltig angethan hat, der aber durch ein sicheres Naturgefühl und einen angeborenen Sinn für edlen Rhythmus und schönen Linienfluß vor Manierismus bewahrt blieb, war Barthel Beham, der 1502 geboren, auf seiner zweiten Italienreise im Jahre 1540 starb. Seine Bilder, unter denen mit ihrer reichen italienischen Palastarchitektur die Kreuzfindung in München hervorragt, zeigen eine wunderbare Verschmelzung Dürerscher und oberitalienischer Elemente. Ein großer freier Zug geht durch seine lebensvollen Bildnisse, besonders die mit großer Sorgfalt in Kupfer gestochenen. In seinen, Biblisches, Mythologisches, Historisches und Allegorisches aufweisenden kleinen Kupferstichen kommt er der Antike oft merkwürdig nahe, ohne ihr bloßer Nachahmer zu sein (Abb. 110). Sein ausgesprochener Schönheitssinn kommt hauptsächlich in seinen unvergleichlichen Ornamentstichen zur Geltung, in denen die bezaubernden Putten ihr munteres Wesen treiben. Solche beleben auch die prächtigen Ornamentstiche des vielseitigen westfälischen Meisters Heinrich Aldegrever[72]), dessen Kunst tief in der Dürerschen wurzelt. Ob er in Nürnberg unter Dürer arbeitete, wissen wir nicht. Unter seinen durch ein kräftiges Blattwerk gekennzeichneten Ornamentstichen kommen viele anziehende Entwürfe zu Goldschmiedegegenständen vor (Abb. 111).

Neben Hans Sebald Beham lernten wir als tüchtigen Miniaturmaler den Illuminisſten Niklas Glockendon kennen. Er war der Sohn des vielbeſchäftigten Briefmalers und Illuminiſten Georg Glockendon, der „ſeine Söhne und Töchter dazu hielt, daß ſie täglich dem Illuminieren und Briefmalen hart mußten obſitzen.“ Seine, eine ſtarke Anlehnung an Dürer zeigenden Hauptwerke finden ſich in Aſchaffenburg und Wolfenbüttel, von ſeinem Bruder Albrecht beſitzt Berlin einen ſchönen Kalender mit Monatsbildern. Ein beliebter Illuminiſt war auch der als Wappenzeichner gerühmte Jakob Elsner. Niklas Glockendon war auch ein geſchickter Holzſchneider. Als ſolche ſind außerdem namhaft zu machen der volkstümliche Briefmaler Nikolaus Meldemann und der als Sachsilluſtrator bemerkenswerte begabte Dürerſchüler Hans Guldenmundt, der als Briefmaler, Formſchneider und Buchdrucker genannt wird. Ein beſonderes Verdienſt um die Vervollkommnung der Xylographie hatte der vornehmlich für Dürer thätige Hieronymus Andreä, der wie keiner vor ihm Lettern „ſo rein und gerecht in Holz geſchnitten hat.“ So berichtet Johann Neudörfer[73]), der wackere Schreib- und Rechenmeiſter von Nürnberg, der Meiſter und Begründer der neuen Schönſchreibkunſt, der für die deutſche Schrift die zur allgemeinen Geltung gelangten Formen fand und mit ſeinen anmutigen kalligraphiſchen Schnörkeln Schule machte, bis unter dem Schnörkelgeſchlinge die Buchſtabenkörper verſchwanden.

Abb. 111.
Heinrich Aldegrever,
Ornamentſtich.

Zugleich mit der Malerei und den graphiſchen Künſten entwickelte ſich die Glasmalerei, deren aus dem 14. Jahrhundert ſtammende Schöpfungen wir ſchon kurz erwähnt haben, zur höchſten Blüte. Eine Prachtleiſtung erſten Ranges iſt das ſchön gezeichnete farbenſatte Volkamerſche Fenſter zu St. Lorenz vom Jahre 1493 mit der Darſtellung der Wurzel Jeſſe (Abb. 112). Ungefähr derſelben Zeit gehört das von der gleichen Familie geſtiftete Fenſter auf der ſüdlichen Chorſeite von St. Sebald mit Szenen aus der Kindheitsgeſchichte Chriſti an. Durch Leuchtkraft der Farben zeichnet ſich wie dieſe auch das im gleichen Chor befindliche Bamberger Fenſter mit ſeinen ſchönen Heiligenfiguren, darunter das Kaiſerpaar Heinrich und Kunigunde, aus. Sein Meiſter war der Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer[74]), während jene beiden Fenſter vielleicht frühe Arbeiten des Veit Hirſchvogel oder Hirsvogel (1461—1525) ſind, der im Verein mit ſeinen beiden Söhnen Veit und Auguſtin der Nürnberger Glas-

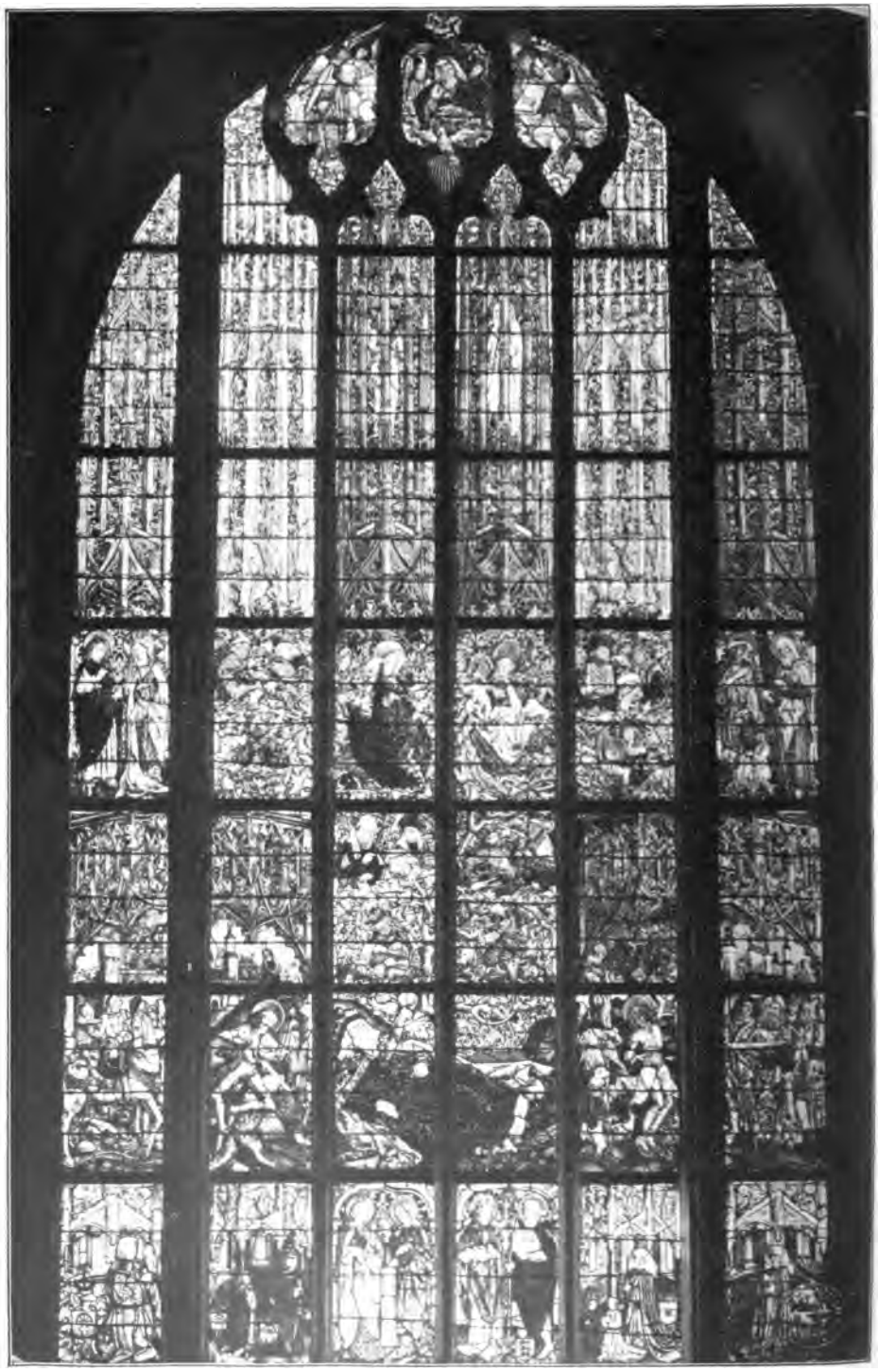


Abb. 112. Das Volkamersche Fenster im Chor der Lorenzkirche. (S. 147)
Phot. von Müller.

malerei ihre Vollendung gab. Ohne Zweifel sind die nach Entwürfen Dürers für die Landauerbrüderkapelle ausgeführten, heute im Kunstgewerbemuseum in Berlin bewahrten Glasmalereien Arbeiten dieser Werkstatt[75]), aus der im Jahre 1514 das von Kaiser Maximilian gestiftete Maximiliansfenster im Chor von St. Sebald und im darauffolgenden Jahre zwei weitere Fenster dieses Chores hervorgegangen sind: das durch eine großartige Architektur, edel gezeichnete Gestalten und anmutige Orna-

Abb. 113. Augustin Hirschvogel, Kachelofen in der Burg. (S. 150)
Phot. von F. Schmidt.

mente ausgezeichnete, ganz Dürerisch anmutende Pfinzingsche Fenster und das durch seine kernig gezeichneten Gestalten des brandenburgischen Markgrafen Friedrich und seiner Familie überraschende Markgrafenfenster, dessen Entwurf von Hans von Kulmbach stammt. Starke Anklänge an Dürer zeigen auch die klar komponierten kleinen Glasmalereien, welche die Hirschvogelsche Werkstatt im Jahre 1520 für die Rochuskapelle ausführte.

Von den dreien war Augustin[76]), der jüngere der beiden Brüder, „dem Vater und Bruder in der Kunst überlegen, dann er eine sonderliche Tuschirung im Glas-

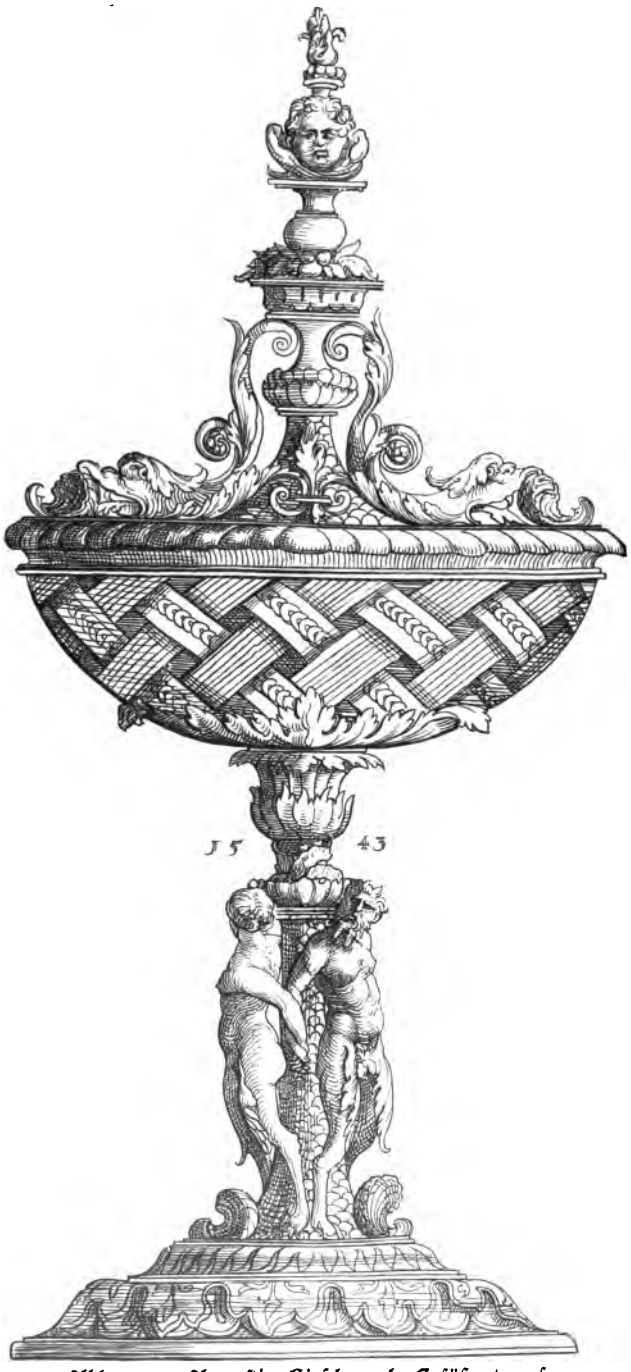


Abb. 114. Auguſtin Hirſchvogel, Gefäßentwurf. Radierung. (S. 151)

malen erfand." Seine Vielſeitigkeit war erſtaunlich. In der Emailmalerei, die er wie auch ſein Bruder betrieb, „war ſeiner Zeit keiner über ihm." Von dem Wunſche beſeelt, die venetianiſche Glasmacherkunſt in Nürnberg einzubürgern, wanderte er nach Venedig, doch gelang es ihm nicht, hinter die Geheimniſſe zu kommen. Mit Eifer wandte er ſich deshalb nach ſeiner Rückkehr der Kunſttöpferei zu und ſchuf „Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitätiſche Art, als wären ſie von Metall goſſen." Eine ſeiner keramiſchen Hauptſchöpfungen, einen grünglaſierten Kachelofen mit außergewöhnlich klar und rein modellierten Ornamenten im italieniſchen Geſchmack beſitzt von ihm die Burg (Abb. 113), deren ſtattliche Ofenſammlung im Verein mit der des Germaniſchen Muſeums einen vortrefflichen Ueberblick über die in Nürnberg zu hoher Blüte gebrachte Ofentöpferei vom 16. bis 18. Jahrhundert ermöglicht.

Im Gegenſatz zu der die Malerei bevorzugenden Schweizer Ofenkunſt verwendete die Nürnberger lieber den mit Vorliebe grün glaſierten plaſtiſchen Schmuck, mit dem ſich zuweilen zu reichſter Wirkung bunte Emaillierung und Vergoldung verband.[77])

Unaufgeklärt iſt das Verhältnis Auguſtin Hirſchvogels zu den ſogenannten

Hirſchvogelkrügen, die nicht nur ſeiner künſtleriſchen Art im allgemeinen, ſondern auch den als Vorlagen für Töpfer und Goldſchmiede von ihm radierten Gefäßen ſtiliſtiſch vollſtändig widerſprechen (Abb. 114). In dieſen z. T. ſehr phantaſtiſchen Entwürfen, in denen er der Kunſt Italiens huldigt, lernen wir ihn zugleich als gewandten Radierer kennen. Als ſolcher ſchuf er auch eine Reihe mit großer Freiheit und Leichtigkeit gezeichneter Landſchaften, die von einem ausgeſprochen maleriſchen Sinn zeugen. Hierin iſt ihm der tüchtige Hans Sebald Lautenſack verwandt, der im Jahre 1552 den ſchönen Proſpekt der Stadt Nürnberg ſchuf.[78]) Fünf Jahre vorher hatte Hirſchvogel einen ſolchen von der Stadt Wien herausgegeben, wo er ſeit 1543 als Mathematiker, Kartenzeichner, Aſtronom und Radierer bis zu ſeinem 1569 erfolgten Tode thätig war. Seine Bedeutung für die Nürnberger Kunſt liegt in der Förderung, die er dem Kunſthandwerk zuteil werden ließ. Es bedurfte ſolcher künſtleriſch veranlagter und zugleich in der Theorie und Technik wohlerfahrener Meiſter, um das Handwerk auf die künſtleriſche Höhe emporzuführen, auf der wir es gegen Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg finden. Wie in der durch Auguſtin Hirſchvogel ſo energiſch geförderten Ofentöpferei, ſo beginnt es nun ſich in allen Zweigen des Kunſthandwerks zu regen. Kein Handwerk wollte hinter dem anderen zurückbleiben, eines ſuchte vielmehr das andere in Bezug auf Schönheit und Reichtum des Schmucks zu überbieten. — Wie heute ſo waren auch damals Künſtler und Handwerker durchaus nicht immer eine Perſon, ſondern war es Sache ganz beſonderer phantaſiebegabter Meiſter, für die verſchiedenen Handwerke Entwürfe zu ſchaffen. Wir haben von den kunſtgewerblichen Entwürfen Dürers geſprochen, wiſſen welche umfaſſende Thätigkeit Holbein auf dieſem Gebiete entfaltet hat und machten bei den Kleinmeiſtern die Beobachtung, daß dieſe ſich nicht mit dem bloßen Entwurf von ſchmucken Ornamenten und kunſtgewerblichen Dingen begnügten,

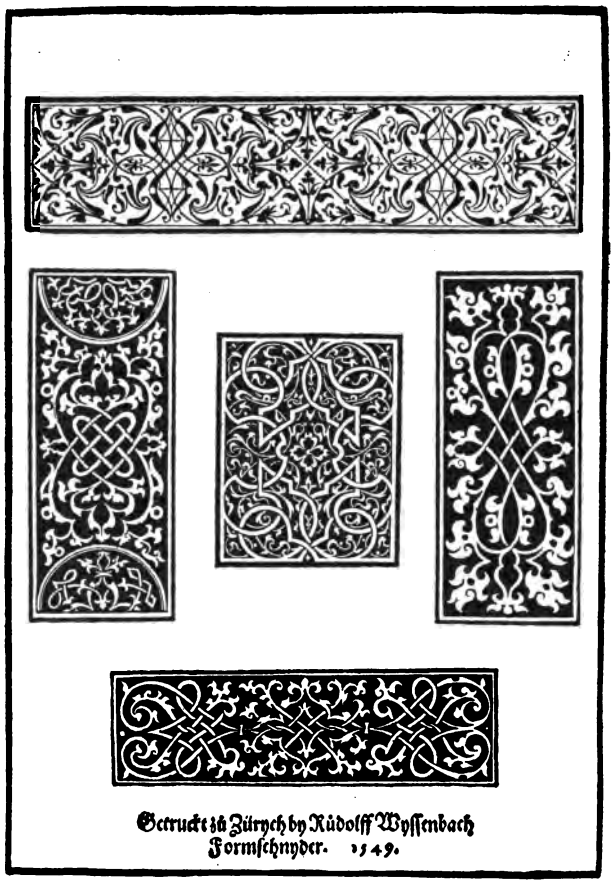


Abb. 115. Peter Flötner, Maureſken. (S. 153)

ſondern ſogar dafür Sorge trugen, dieſe durch den Kupferſtich zu verbreiten. Schon Schongauer hatte ſich dieſes Mittels zu demſelben Zweck bedient.

Durch den im Jahre 1522 aus Ansbach nach Nürnberg eingewanderten Peter Flötner[79]), der mit dem Schönheitsſinn eines Holbein eine ſeltene techniſche Vielſeitigkeit verband, ſollte auch der Holzſchnitt in den Dienſt dieſer Bewegung geſtellt werden. Er konnte ſich dieſes Mittels bedienen, weil er ſelbſt den Schnitt beſorgte. Eine frühere Zeit wußte von ihm nicht viel mehr, als daß er an einem Kirſchkern „113 veränderliche Angeſichter von Manns und Weibs Perſonen" aus-

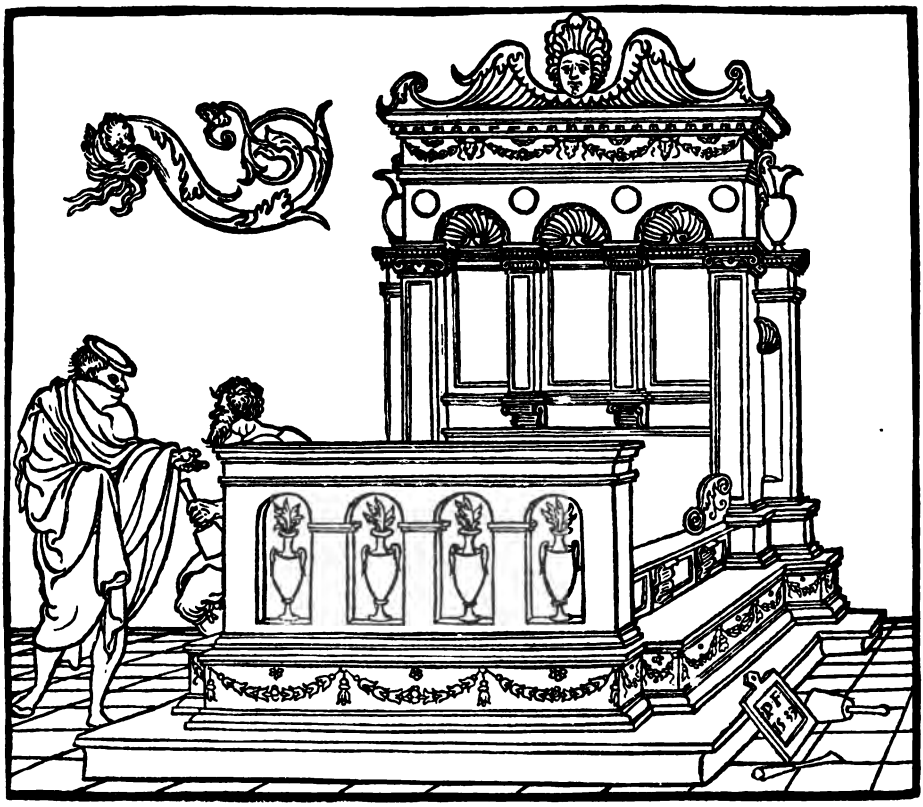


Abb. 116. Peter Flötner, Entwurf zu einer Bettlade. Holzſchnitt. (S. 153)

geſchnitzt habe und bewunderte in den Sammlungen ſeine zierlichen Kleinſchnitzereien. Heute kennen wir ihn als einen der bedeutendſten Künſtler, die Nürnberg beſeſſen hat und zählen ihn zu den erſten Meiſtern der Renaiſſance. Die von ihm geſchaffene ornamentale Formenwelt zeigt uns den deutſchen Renaiſſance-Stil auf klaſſiſcher Höhe. Das Gotiſche iſt völlig abgeſtreift, nicht aber, und das iſt eben das Wunderbare und Anziehende ſeiner Kunſt, die deutſche Art. Gehören die Formenelemente, deren er ſich bedient, auch Italien an, deren Kunſt er ganz in ſich aufgenommen hat, ſo verleugnet er doch nie ſein deutſches Naturell. Die heimiſche kraftvolle Art und die Anmut Italiens ſind in ſeinen Werken zu wunderbarer Einheit verſchmolzen.

Das Lieblingsmotiv seiner Ornamentik ist die Maureske jene über Italien aus dem Orient in die deutsche Kunst eingeführte arabeske Linearverschlingung, für welche Dürer in seinen „Knoten" bezeichnende Beispiele schuf, und welche neben der Grotteske und dem Rollwerk den Charakter des deutschen Renaissanceornamentes bestimmt hat. Sie dem heimischen Empfinden nahe gebracht, gleichsam in die deutsche Formensprache übersetzt und populär gemacht zu haben, ist Flötners Verdienst (Abb. 115). Nicht weniger als 40 Blatt finden sich unter seinen Holzschnitten, in denen das Thema der Maureske in der phantasievollsten Weise variiert ist. Außerdem weisen seine Holzschnitte, abgesehen von den figürlichen Blättern, unter denen die Landsknechtsserien von besonderem Reize sind, anziehende kunstgewerbliche und architektonische Vorlagen auf, wie Bettladen (Abb. 116), Pokale, reich verzierte Thüren und Säulenteile. Ergänzt wird diese Serie durch eine Reihe von Handzeichnungen mit den prächtigen Entwürfen zu einem Sessel, einer Orgel, einer Dolchscheide,

Abb. 117. Peter Flötner, Plaketten mit Putten. Bayer. Gewerbemuseum, Nürnberg.
Phot. von M. Eberlein.

einer Uhr 2c. Eine umfassende xylographische Thätigkeit entwickelte er bei der Illustration der von Rivius besorgten zehnbändigen deutschen Vitruvausgabe. Er beschränkte sich aber nicht auf die graphische Vervielfältigung seiner für das Kunsthandwerk geschaffenen Entwürfe, sondern machte auch die Plastik seinen Zwecken dienstbar. „Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden, das waren aber nichts anders dann Historien, den Goldschmiden zum Treiben und Gießen, damit sie ihre Arbeit bekleideten (geordnet)." Flötner war von Haus aus Plastiker und hatte, wie schon aus der Kirschkernnotiz erhellt, eine besondere Begabung für die Kleinschnitzerei. Seine Lieblingsmaterialien waren der Buchsbaum und der Kelheimer Stein. Aber nicht seine Originalschnitzereien dienten den Handwerkern, von denen außer den Goldschmieden die Zinngießer, Töpfer, Elfenbeinarbeiter, Holzschnitzer und Steinbildhauer bei ihm wichtige Anleihen machten, als Vorlagen, sondern nach diesen gefertigte Bleiabgüsse, sogen. Plaketten, welche die gleiche Mission hatten wie die Ornamentstiche, nur daß sie durchweg figürliche Darstellungen meist allegorischen Inhalts zeigen. Von besonderer Schönheit sind seine allegorischen Einzelgestalten und Putten (Abb. 117). Daneben erscheint er als vielbeschäftigter Medailleur, dessen mit wunderbarer Sicherheit und Einfachheit durch-

geführte Porträtmedaillen in Deutschland nicht ihresgleichen haben. Glücklicherweise haben sich auch einige seiner in Holz und Stein ausgeführten Originalmodelle als Zeugen seines erstaunlichen technischen Geschicks erhalten (Abb. 118/119). Dazu kommen die unvergleichlichen Schnitzereien an dem in Holzschuherschem Besitz in Augsburg befindlichen Kokosnußpokal, an

Abb. 118/119. Peter Flötner. In Holz geschnitzte Goldschmiedemodelle. Germ. Mus. Phot. von Müller.

dem auch die mit figürlichen und ornamentalen Motiven reich ausgestattete Silbermontierung das unleugbare Gepräge seiner Kunst trägt. Aber auch Werke größeren Umfangs besitzen wir von ihm, wie die aus einem Imhoffschen Hause stammende schöne Thür im Standesamtssaale des Nürnberger Rathauses und den prächtigen Mainzer Marktbrunnen vom Jahre 1526,

ja auch architektonische Werke sind von ihm zu nennen. So kann es als ausgemacht gelten, daß nicht nur der mit zierlichen Säulchen und anmutigen Putten ausgestattete marmorne „Camin in des Hirschvogels Haus am Schwabenberg" (Hirschelgasse Nr. 21), sondern überhaupt das ganze im Jahre 1534 ausgeführte zweistöckige Gebäude mit seinen anmutigen Portal- und Friesverzierungen (Abb. 120) und der schönen Saalvertäfelung, in deren Pilastern phantasiereiche Trophäen wechseln, sein Werk ist, und ebenso hat er bei der Ausstattung des einige Häuser davon entfernten, in den Jahren 1534—1544 entstandenen Tucherschen Schlößchen einen wesentlichen Anteil gehabt. So erinnert das Chörlein des an französische Schloßbauten der Spätgotik gemahnenden Gebäudes ganz an die Flötnersche Art, die in den ornamentalen Schnitzereien der Vertäfelung zweier Räume unverkennbar ist. In der Baugeschichte Nürnbergs nehmen diese beiden Häuser eine besondere Stellung ein. Als ganz eigenartige Schöpfung erscheint der Hirschvogelsaal, der sich wesentlich von allem, was sonst die Renaissancebaukunst in Nürnberg geschaffen hat, unterscheidet. Von der Gotik, an deren Formen diese bis in die Barockzeit hinein mit Zähigkeit festgehalten hat, ist hier kein Hauch zu spüren, sondern wie sonst, so hat sich auch hier Peter Flötner als echter Jünger der italienischen Kunst erwiesen, für dessen Einpflanzung in den Nürnberger Boden er mehr als einer gethan hat. Merkwürdigerweise ist von einer Italienreise des Meisters nichts bekannt, doch ist sie zweifelsohne vorauszusetzen. Von dem zugleich mit ihm als Medailleur in Nürnberg

Abb. 120. Peter Flötner. Thür am Hirschvogelsaal.
Aus: Nürnberger Motive, herausgeg. von W. Biede.

thätigen und wie er im Jahre 1546 verstorbenen Johann Teschler, der seiner Bildnisse wegen bei den Fürsten in hohem Ansehen stand, wissen wir, daß er zu seiner künstlerischen Ausbildung „mit Vergunst seiner frommen Ehewirtin“ zwei Jahre in Italien war.

Der Goldschmiedekunst, die schon durch Dürer und die Kleinmeister so mannigfache Anregungen empfangen hatten, und in deren Dienst Peter Flötner in erster Linie seine wunderbare Miniaturschnitzkunst gestellt hatte, erstand gegen Mitte des Jahrhunderts eine Reihe von Meistern, die es sich angelegen sein ließen, phantasiereiche Entwürfe zu schaffen und durch den Kupferstich zu vervielfältigen.[80]) Unter diesen erscheint als einer der begabtesten der seit 1540 thätige Virgil Solis[81]), dessen Vielseitigkeit aus der sein Bildnis zierenden Unterschrift: „zu · dienen · war · ich · gflissen · mit · mole · steche · illuminire · mit · reisse · ecze · vnd · visiren · “ erhellt. Er beherrschte den ganzen Formenkreis seiner Zeit und schöpfte, wie aus Italien, so auch aus französischen und niederländischen Quellen. Obgleich der 1562 verstorbene Meister nur ein Lebensalter von 48 Jahren erreichte, so hat er uns doch 800 Werke hinterlassen, die in Kupferstiche und Holzschnittillustrationen zerfallen. Von den ersteren kommen in erster Linie die, alle Techniken der Goldschmiedekunst berücksichtigenden Gefäßentwürfe in Betracht, die z. T. von auserlesenem Geschmack sind (Abb. 121). Seine teils von ihm selbst prächtig kolorierten Bücherillustrationen sind teils biblischen, teils profanen Inhalts. So lieferte er unter anderm Illustrationen zu Virgil, Ovid und den Fabeln des Aesop. Seine Arbeit als Bücherillustrator setzte der im Jahre 1539 in Zürich geborene rührige Jost Amman[82]) fort, der von 1560 bis zu seinem im Jahre 1591 erfolgten Tode in Nürnberg eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete. Er lieferte Holzschnitt-Illustrationen für Bibeln, Erbauungsschriften, historische Werke, Chroniken, Rechtsbücher und poetische Werke, stattete Wappen- und Geschlechterbücher mit Abbildungen aus, lieferte Trachtenbücher und stellte unter dem Titel „Eygentliche Beschreibung aller Stände auf Erden“ in 132 Holzschnitten, welche Hans Sachs mit artigen Reimen versah, die Künste und Handwerke seiner Zeit dar (Abb. 122). Seine leicht und flott gezeichneten Blätter haben einen großen kulturgeschichtlichen Wert. Unter seinen Radierungen sind vor allem die Bildnisse bemerkenswert. Die ornamentale Kunst lag ihm fern. In ihrem Dienst finden wir den 1611 verstorbenen Hans Sibmacher[83]), der sich durch sein großes 5720 Wappen vereinigendes Wappenwerk (1605, zweite Auflage 1612, neue Auflage seit 1856 im Erscheinen begriffen) große Verdienste um die Heraldik erworben

Abb. 121. Virgil Solis, Pokalentwurf. Kupferstich.

hat. Nicht nur gab er in einer Reihe radierter Blätter eine schöne Folge von Spitzen-, Näh- und Stickmustern heraus, sondern auch die Goldschmiedekunst wurde von ihm mit einer Folge kunstvoller Gefäßentwürfe bedacht. Eine ganze Reihe von Meistern, die zum Teil selbst die Goldschmiedekunst übten, wie Georg Wechter, Bernhard Zan, der Meister J. S., Paul Vlindt u. a. (Abb. 123) ist seit Ende der 70er Jahre auf diesem Gebiete thätig.[84]) Ihre Blätter sind z. T. radiert, z. T. in der einfachen Technik des Punzenstichs ausgeführt. Es sind die Fortsetzer des Virgil Solis und des unbekannten Meisters vom Jahre 1551, dessen mustergültige Gefäßentwürfe denen des Virgil Solis z. T. künstlerisch überlegen sind. Man hielt sie früher für Schöpfungen des berühmten Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer[85]), ist aber heute von dieser Ansicht abgekommen. Nur zwei Radierungen mit von Serlio beeinflußten Darstellungen antiker Triumphbogen sind von ihm bekannt.[86])

Abb. 122. Jost Amman, Kandelgießer aus dem Handwerkerbuch. (S. 156)

Wir hörten schon im 15. Jahrhundert von tüchtigen Meistern der Goldschmiedekunst[87]), fanden aber keine Werke, um uns von ihrer Kunst und Bedeutung eine Vorstellung zu machen. Weder von Hieronymus Holper, dem Meister und Schwiegervater Albrecht Dürers des Aelteren, noch von diesem läßt sich eine Arbeit nachweisen. Etwas besser daran sind wir bei dem großen Sohn des letzteren. Die sieben Fälle Christi, die er als Goldschmiedslehrling getrieben haben soll, sind uns zwar nicht bekannt, aber dafür besitzen wir in seinen Stichen und Holzschnitten die besten Proben von Goldschmiedearbeiten, z. B. die Leuchter auf dem zweiten Blatt der Apokalypse und die Kronen auf den verschiedenen Madonnendarstellungen, und finden auch unter seinen Handzeichnungen Entwürfe zu Goldschmiedegefäßen und Schmuckstücken. Ja auch eine ausgeführte Arbeit haben wir von ihm, denn so wenig die ihm sonst zugeschriebenen plastischen Werke von ihm herrühren, so wenig haben wir Ursache seine Urheberschaft gegenüber dem im Imhoffschen Besitz befindlichen Silberrelief vom Jahre 1509 mit der schön modellierten, von rückwärts gesehenen, nackten Frauengestalt zu bezweifeln.

Als tüchtiger Silbertreibarbeiter, der „in den großen Werken der silbernen Bilder von ganzen Stücken zu treiben hoch berühmt gewest" und auch den Kupferstich pflegte, wird uns der Goldschmied Hans Glim genannt, ein Freund Dürers, der in seinem Auftrage für die Prediger- oder Dominikanerkirche eine Kreuzabnahme malte, die vielleicht identisch mit der Münchener Beweinung Christi ist. Vielleicht war er der Schöpfer der nach seinem künstlerischen Charakter auf Dürer weisenden

vortrefflich getriebenen silbernen heiligen Bartholomäusstatuette in Wöhrd (Vorort von Nürnberg).[88]) Ein anderer angesehener Silbertreibarbeiter jener Tage war der Goldschmied Melchior Bayr, der im Jahre 1538 den in Silber getriebenen Altar des Königs Sigismund I. von Polen in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes ausgeführt hat. Die Entwürfe zu den Schmuckteilen hatten Peter Flötner und Pankraz Labenwolf geliefert, jener wahrscheinlich die ornamentalen, dieser die figürlichen Teile.

Weniger durch Gold- und Silberarbeiten, als durch seine Münzgravierungen

Abb. 123. Paul Vlindt, Entwurf zu einer silbernen Kanne. Kupferstich. (S. 157)

hatte sich der 1514 gestorbene Goldschmied Hans Krug der Aeltere einen Namen gemacht. Sowohl für den König von Ungarn als für den sächsischen Kurfürsten Friedrich hatte er Münzeisen zu liefern. Ein genialer Meister war sein vielseitiger Sohn Ludwig Krug, der neben Flötner als der tüchtigste Medailleur erscheint. In vielen Techniken erfahren, übte er auch mit seltenem Geschick die Silbertreibarbeit, sowie den Stein- und Eisenschnitt. Seine Kupferstiche zeigen außer Dürers Einfluß den des Lukas van Leyden. Hier sei auch des 1552 verstorbenen Wappen- und Siegelschneiders Daniel Engelhardt gedacht, von dem Dürer im Jahre 1526 aussagte „er hätte in Welsch- und Deutschland keinen gewaltigeren und kunstreicheren Wappenschneider gesehen." —

Ueber sechshundert Meister der Goldschmiedekunst werden uns vom Ende des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts in den Totenregistern Nürnbergs namhaft gemacht, und viele davon sind uns nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch Werke bekannt, weil die den Stücken eingeschlagenen Marken sichere Anhaltspunkte bieten. Das Rosenbergsche Werk[89]) führt nicht weniger als 114 der überwiegenden Mehrzahl dem 16. und 17. Jahrhundert angehörende Nürnberger Goldschmiede mit ihren Marken und Werken auf. Aber nur ein Name wird genannt, wenn von der Blüte nicht nur der Nürnberger, sondern überhaupt der deutschen Goldschmiedekunst die Rede ist: Wenzel Jamnitzer, der deutsche Cellini[90]). Im Jahre 1508 wahrscheinlich in Wien geboren, siedelte er im Jahre 1534 mit seinen Eltern und seinem Bruder Albrecht, der sein Gehülfe war, nach Nürnberg über, wo er 1556 Genannter des großen Rates und 1573 Mitglied des kleinen Rates wurde und 1585 hochgeehrt von Kaiser und Königen, die ihn ihren Hofgoldschmied

Abb. 124. Wenzel Jamnitzer, Tafelaufsatz
Paris, Rothschild. (S. 161)

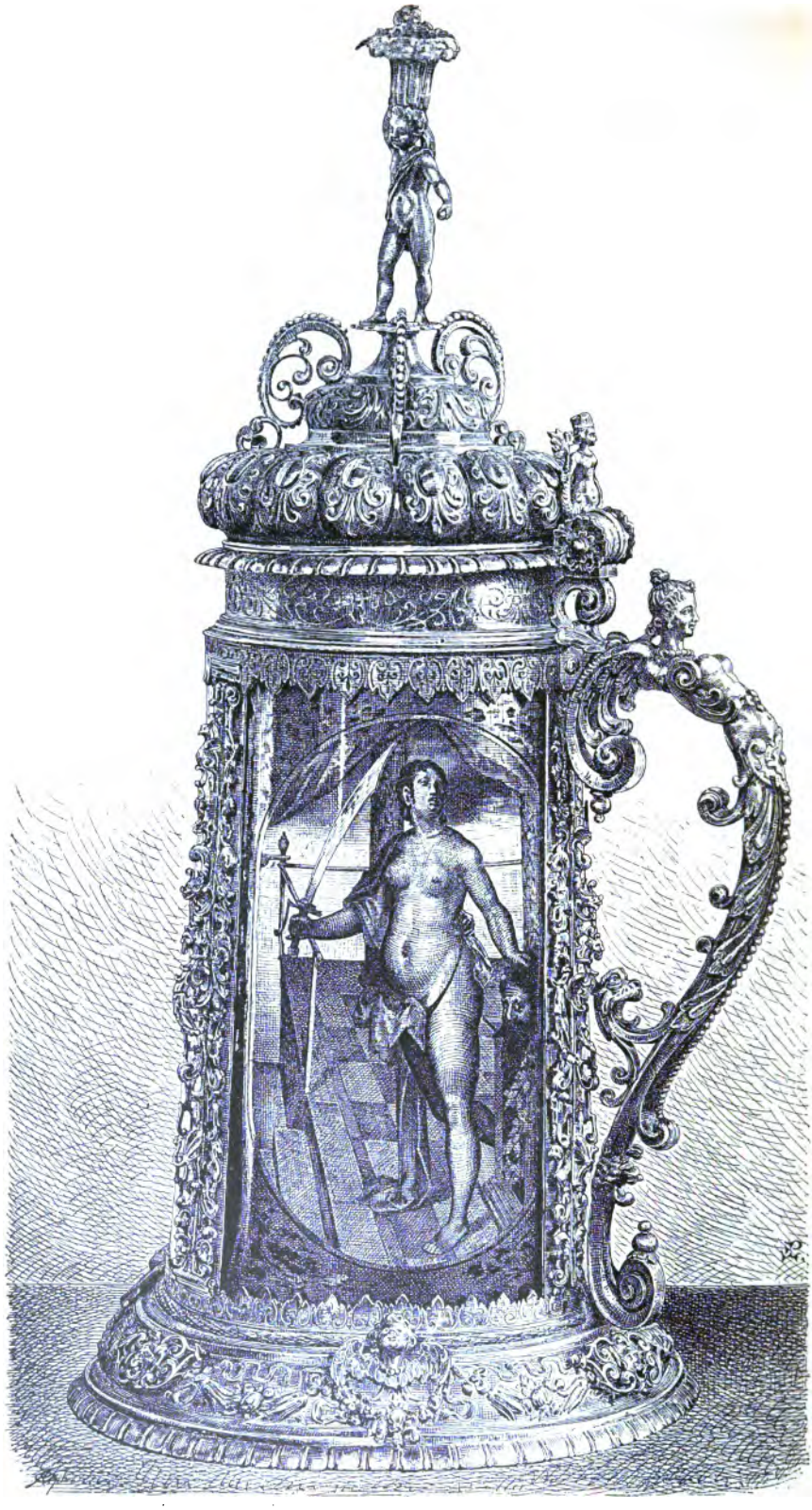


Abb. 125. Christoph Jamnitzer, Silberne Kanne mit eglomisierter Glasmalerei. Schwerin, Museum. (S. 164)

nannten, ſtarb. Seine an der Kunſt Italiens entwickelte Formenſprache hat viel mit Flötner und Solis gemein. Ein mit beſonderer Vorliebe von ihm verwendetes Motiv iſt der doriſche Triglyphenfries mit Stierſchädeln in den Metopenfeldern. Hier und in ſeinen Arabesken nehmen wir Flötnerſchen Einfluß wahr. Meiſterhaft modelliert ſind ſeine durch maleriſchen Reiz der Gewandbehandlung ausgezeichneten Figuren. Seine Spezialität, in der es ihm und ſeinem Bruder Albrecht keiner gleich that, waren zierliche, über der Natur gemachte Silberabgüſſe von Pflanzen und Tieren. Neudörfer, der die Vielſeitigkeit der beiden rühmt und außer ihrer Kenntnis der Perſpektive und geometriſchen Zeichenkunſt ihre Tüchtigkeit in der Bearbeitung von Gold und Silber, in der Wappen- und Siegelſchneidekunſt, in der Emaillierung und Silberätzung hervorhebt, ſchließt ſeine Lobpreiſung mit der Bemerkung: „was ſie aber von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen und die ſilbernen Gefäße damit zieren, das iſt vorhin nicht erhöret worden.“ Der in Rothſchildſchem Beſitz in Paris befindliche großartige Tafelaufſatz (Abb. 124), den der Meiſter im Jahre 1546 um den Preis von 1325 fl. 14 Pfd. 10 Heller für den Rat der Stadt Nürnberg ausführte, aus deren Beſitz das Stück im Jahre 1806 um den Silberwert in die Hände einer Nürnberger Familie überging (von ihr erwarb es Rothſchild im Jahre 1882 um mehr als eine halbe Million Mark), beweiſt, daß der Chroniſt in keiner Weiſe übertrieben hat, denn mit erſtaunlichem Geſchick ſind alle von ihm erwähnten Techniken hier gehandhabt. Vor allem finden wir hier jene feinen Naturabgüſſe, die

Abb. 126. Hans Petzold, Silbervergoldeter Pokal im Beſitz S. M. d. deutſchen Kaiſers (S. 164)

„alſo ſubtil und dünn ſind, daß ſie auch ein Anblaſen wehig macht". Sie entſprießen dem den Sockel bildenden Felſenberg, umgeben Fuß und Rand der Schale, welche die auf jenem Berge ſtehende anmutige Frauengeſtalt gleich einer Karyatide mit Kopf und Händen trägt, und füllen die ſchmucke Vaſe, die mit fein gezeichneten Arabesken verziert, aus der Schale aufſteigt. Mit der Vergoldung verband ſich zu reicher polychromer Wirkung Bemalung mit Lack- und Emailfarben.

Abb. 127. Kaspar Enderlein, Temperantiaſchale. (S. 167)
Nach Demiani, Das Edelzinn (Hierſemann, Leipzig).

Ein anderes Hauptwerk des Meiſters iſt der um 1570 im Auftrage Kaiſer Maximilian II. entſtandene, auf das reichſte ornamentierte Pokal im Beſitz des deutſchen Kaiſers. Von dem 3 m hohen Luſtbrunnen, den er für den gleichen Auftraggeber ſchuf, haben ſich leider nur einige in Erz gegoſſene Figuren erhalten, den Entwurf zu einem brunnenartigen Tafelaufſatz beſitzt von ihm die Veſte Koburg. Prachtſtücke ſeiner durch Reichtum und Schönheit in gleicher Weiſe ausgezeichneten Kunſt in der ſich mit wunderbarem Glanz die ganze Stimmung der lebensfrohen Renaiſſance

Abb. 128. Rüſtung mit dem geteilten Nürnberger Adlerſchild. Germ. Muſ. (S. 170)
Phot. von Müller.

Abb. 129. Geätzte Rüſtung von Hans Keiſer 1610. Germ. Muſ. (S. 171)
Phot. von Müller.

spiegelt, bewahren von ihm auch das grüne Gewölbe in Dresden und die Schatzkammer in München. Sehr bezeichnend für seine Art und bemerkenswert wegen der Uebereinstimmung der Ornamentmotive mit den beiden erwähnten Radierungen des Meisters ist die Dresdner Ebenholzkassette vom Jahre 1557. Sein Geschick als Graveur läßt das gleichfalls in Dresden bewahrte vergoldete Astrolabium erkennen. Als angesehener Goldschmied erscheint auch der 1563 in Nürnberg geborene und 1618 verstorbene Christoph Jamnitzer[91]), vielleicht ein Sohn Albrechts. Seine Arbeiten, darunter ein Tafelaufsatz in Gestalt eines mit kämpfenden Soldaten besetzten Elefanten, haben einen starken Zug ins Barocke. Ihn zeigen auch die zu Vorlagezwecken von ihm herausgegebenen Ornamente seines Grotteskenbüchleins. Ein vorzügliche Arbeit besitzt von ihm das Schweriner Museum in einem mit eglomisierten Glasmalereien anmutig geschmückten und reich montierten Deckelkrug (Abb. 125).

Abb. 130. Thürklopferunterlage an der Ostseite des Rathauses. (S. 172)

Außer jenem Jamnitzerschen Pokal besitzt der deutsche Kaiser noch ein zweites Prachtstück der Nürnberger Goldschmiedekunst: einen reich mit ornamentalen Zieraten versehenen, zugleich aber nach Art der gotischen Becher mit großen Buckeln besetzten Pokal, auf dessen Deckel Amor triumphierend einen Pfeil hochhält (Abb. 126). Sein Verfertiger ist der bis 1633 thätige Hans Petzold, der manche Eigentümlichkeit der Jamnitzerschen Kunst angenommen hat, aber nicht deren klassisches Ebenmaß teilt. Seine zum Teil ins Barocke hinüberweisenden Formen sind weicher und fließender, und seine Ornamente nicht so organisch wie bei Jamnitzer mit dem Körper der Gefäße verbunden. — Ein Meister ersten Ranges war auch der 1591 verstorbene Elias Lenker[92]), von dem die Familie Holzschuher in Augsburg einen Pokal von auserlesener Schönheit besitzt, und der der Schöpfer des in der Form eines Fingerhutes gebildeten originellen Pokals des Nürnberger Schneiderhandwerks (1586) war, den das Germanische Museum bewahrt.

Mit den Goldschmieden wetteiferten die übrigen Metallgewerbe und suchten es jenen an Schönheit und Zierlichkeit der Ornamente gleich zu thun. Vor allem war den Kupfertreibarbeitern daran gelegen, Arbeiten zu liefern, die, vergoldet, denen der Goldschmiede auf ein Haar glichen. Aber es bedurfte zu solcher Vergoldung eines besonderen Privilegs, wie es der berühmte, 1526 verstorbene Kupferschmied Sebastian Lindenast besaß, dem Kaiser Maximilian wegen seiner Geschicklichkeit

das Kupfer zu bearbeiten, „als wäre es von Gold oder Silber getrieben", das Recht erteilte, „daß er seine Kupferarbeit vergulden und versilbern möcht", doch machten ihm die Goldschmiede mancherlei Schwierigkeiten und es wurde ihm, um Täuschungen vorzubeugen, vorgeschrieben, „daß er an einem jeglichen derselben

Abb. 131. Bronzeepitaph auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 173)
Nach M. Gerlach, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

Stücke seiner Ebenteuer (Kunstwerke) einen Spiegel lasse einen Pfennig breit, daß derselbe wol sichtig ist". Leider besitzen wir keine von den kunstreichen Arbeiten dieses, wie uns Neudörfer berichtet, mit Kraft und Vischer eng befreundeten Mannes, denn die Reste des von ihm getriebenen Männleinlaufens an der Frauenkirche sind nicht geeignet, uns eine Vorstellung von seiner Kunst und Geschicklichkeit zu geben. Mit der

Kupfertreibarbeit befaßte sich unter anderm auch „der in allen Dingen erfahrene" Hans Frey, der Schwiegervater Albrecht Dürers. „Er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibspersonen", die als Brunnenschmuck dienten. Schön verzierte Wasserbutten, Stützen, Kannen und Kuchenformen haben sich als charakteristische

Abb. 132. Das Grab Dürers auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 173)
Phot. von F. Schmidt.

Leistungen der Nürnberger Kupferschmiede erhalten. Einen noch größeren Anteil an der Ausstattung von Küche und Speisesaal hatten die Zinngießer, die schon 1285 in Nürnberg genannt werden. Eine wichtige Quelle zur Kenntnis des umfangreichen Arbeitsgebietes der Zinngießer, sowie ihrer Gebräuche und Schutzmaßregeln sind die Spruchgedichte, welche Hans Sachs zu ihrem Lobe gedichtet hat[93]). Auch die Zinngießer hatten

den Ehrgeiz, Stücke von der Feinheit der Goldschmiedearbeiten zu liefern, wie aus der Charakterisierung des 1523 im dreiundachtzigsten Lebensjahre verstorbenen Kandelgießers Martin Harscher erhellt, „der einen solchen Fleiß fürgewandt, was ein jeder gemeiner Goldschmied von Silber gemacht hat, das hat er also rein von Zinn zuwegen gebracht". Leider hat sich von seinen Kandeln, Schüsseln, Tellern, Leuchtern, Becken, Gießkandeln, Hofbechern und Magelleinen kein Stück erhalten. Auch von dem durch mancherlei Erfindungen bekannten Hans Lobsinger (1510—1570), der es verstanden haben soll „das Zien so weich wie Leimen zu machen, daraus zu formieren und darein zu drucken was er wollte, darauf aber wiederum solchem seine Härte zu geben", kennen wir keine Arbeit. Erst der 1560 in Basel geborene Kaspar Enderlein[94]), der 1584 nach Nürnberg kam und hier im Jahre 1633 starb, ist uns durch Werke bekannt. Sie sind das Schönste, was der Nürnberger Zinnguß geschaffen hat, ja sie stellen im Verein mit den Schöpfungen des in Monbéliard als Münzgraveur, Medaillenschneider und Zinngießer thätigen François Briot die Blüte der Zinngießerei überhaupt dar. Auch Enderlein war nicht nur Gießer, sondern schnitt selbst in Kelheimer Stein die Formen zu den mit figürlichen Darstellungen, sowie mit Arabesken, Grotteske und Kartuschenwerk auf das reichste und geschmackvollste verzierten Arbeiten. Dabei bediente er sich vielfach fremder Vorbilder. So ist sein Hauptwerk, die in mehreren Varianten vorkommende Temperantiaschale (Abb. 127), die nur unbedeutende Abweichungen zeigende Wiederholung einer Briotschen Arbeit. Die Schale zeigt in der Mitte die Gestalt der Temperantia, ringsherum in schönen Kartuschen die vier Elemente und am Rande in acht umrahmten Feldern die

Abb. 133. Der Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer. (S. 175)
Phot. von F. Schmidt.

vortrefflich getriebenen silbernen heiligen Bartholomäusstatuette in Wöhrd (Vorort von Nürnberg).[88]) Ein anderer angesehener Silbertreibarbeiter jener Tage war der Goldschmied Melchior Bayr, der im Jahre 1538 den in Silber getriebenen Altar des Königs Sigismund I. von Polen in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes ausgeführt hat. Die Entwürfe zu den Schmuckteilen hatten Peter Flötner und Pankraz Labenwolf geliefert, jener wahrscheinlich die ornamentalen, dieser die figürlichen Teile.

Weniger durch Gold- und Silberarbeiten, als durch seine Münzgravierungen

Abb. 123. Paul Vlindt, Entwurf zu einer silbernen Kanne. Kupferstich. (S. 157)

hatte sich der 1514 gestorbene Goldschmied Hans Krug der Aeltere einen Namen gemacht. Sowohl für den König von Ungarn als für den sächsischen Kurfürsten Friedrich hatte er Münzeisen zu liefern. Ein genialer Meister war sein vielseitiger Sohn Ludwig Krug, der neben Flötner als der tüchtigste Medailleur erscheint. In vielen Techniken erfahren, übte er auch mit seltenem Geschick die Silbertreibarbeit, sowie den Stein- und Eisenschnitt. Seine Kupferstiche zeigen außer Dürers Einfluß den des Lukas van Leyden. Hier sei auch des 1552 verstorbenen Wappen- und Siegelschneiders Daniel Engelhardt gedacht, von dem Dürer im Jahre 1526 aussagte „er hätte in Welsch- und Deutschland keinen gewaltigeren und kunstreicheren Wappenschneider gesehen." —

Ueber sechshundert Meister der Goldschmiedekunst werden uns vom Ende des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts in den Totenregistern Nürnbergs namhaft gemacht, und viele davon sind uns nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch Werke bekannt, weil die den Stücken eingeschlagenen Marken sichere Anhaltspunkte bieten. Das Rosenbergsche Werk[89]) führt nicht weniger als 114 der überwiegenden Mehrzahl dem 16. und 17. Jahrhundert angehörende Nürnberger Goldschmiede mit ihren Marken und Werken auf. Aber nur ein Name wird genannt, wenn von der Blüte nicht nur der Nürnberger, sondern überhaupt der deutschen Goldschmiedekunst die Rede ist: Wenzel Jamnitzer, der deutsche Cellini[90]). Im Jahre 1508 wahrscheinlich in Wien geboren, siedelte er im Jahre 1534 mit seinen Eltern und seinem Bruder Albrecht, der sein Gehülfe war, nach Nürnberg über, wo er 1556 Genannter des großen Rates und 1573 Mitglied des kleinen Rates wurde und 1585 hochgeehrt von Kaiser und Königen, die ihn ihren Hofgoldschmied

Abb. 124. Wenzel Jamnitzer, Tafelaufsatz
Paris, Rothschild. (S. 161)

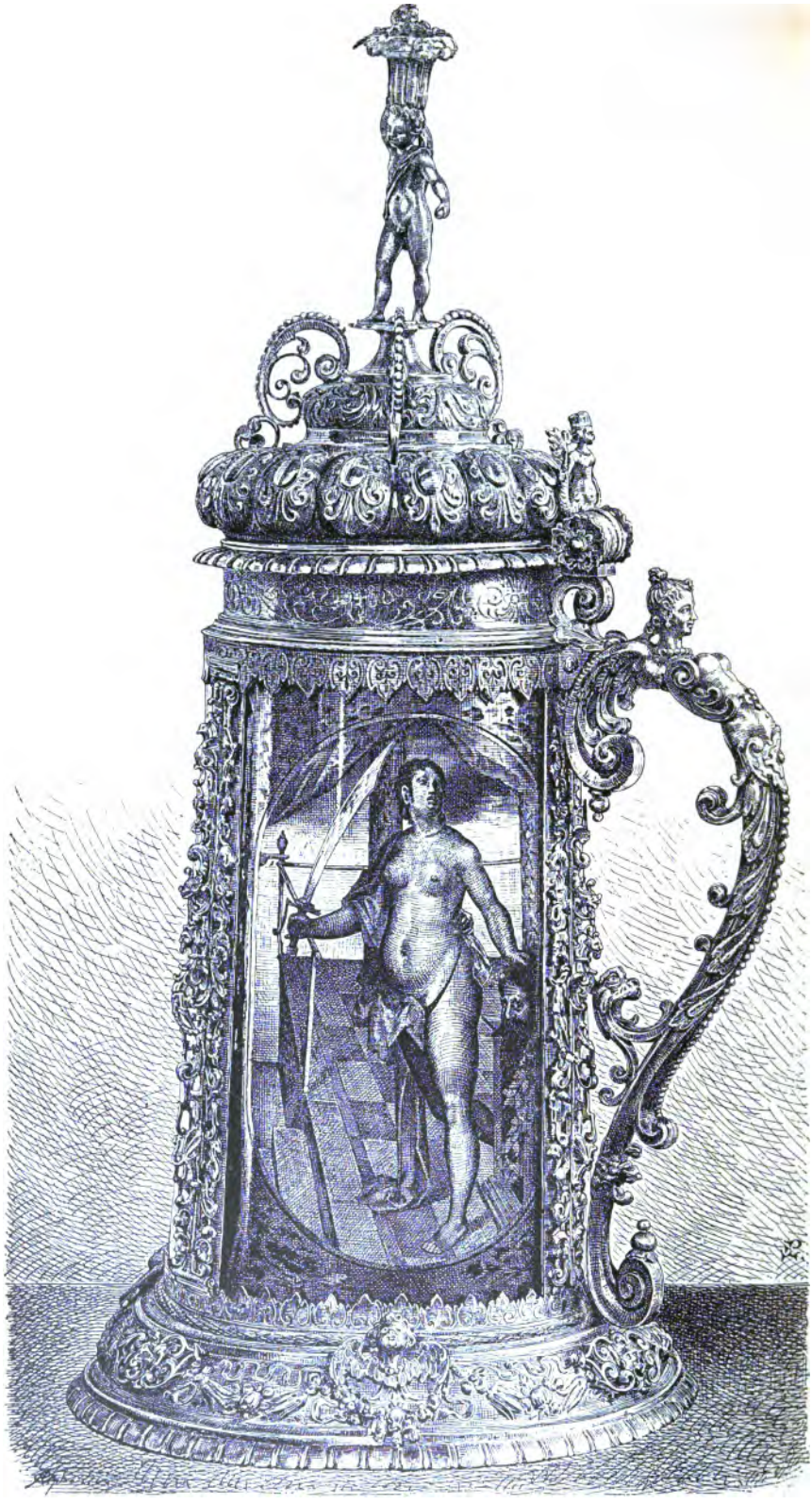


Abb. 125. Christoph Jamnitzer, Silberne Kanne mit eglomisierter Glasmalerei. Schwerin, Museum. (S. 164)

nannten, starb. Seine an der Kunst Italiens entwickelte Formensprache hat viel mit Flötner und Solis gemein. Ein mit besonderer Vorliebe von ihm verwendetes Motiv ist der dorische Triglyphenfries mit Stierschädeln in den Metopenfeldern. Hier und in seinen Arabesken nehmen wir Flötnerschen Einfluß wahr. Meisterhaft modelliert sind seine durch malerischen Reiz der Gewandbehandlung ausgezeichneten Figuren. Seine Spezialität, in der es ihm und seinem Bruder Albrecht keiner gleich that, waren zierliche, über der Natur gemachte Silberabgüsse von Pflanzen und Tieren. Neudörfer, der die Vielseitigkeit der beiden rühmt und außer ihrer Kenntnis der Perspektive und geometrischen Zeichenkunst ihre Tüchtigkeit in der Bearbeitung von Gold und Silber, in der Wappen- und Siegelschneidekunst, in der Emaillierung und Silberätzung hervorhebt, schließt seine Lobpreisung mit der Bemerkung: „was sie aber von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden.“ Der in Rothschildschem Besitz in Paris befindliche großartige Tafelaufsatz (Abb. 124), den der Meister im Jahre 1546 um den Preis von 1325 fl. 14 Pfd. 10 Heller für den Rat der Stadt Nürnberg ausführte, aus deren Besitz das Stück im Jahre 1806 um den Silberwert in die Hände einer Nürnberger Familie überging (von ihr erwarb es Rothschild im Jahre 1882 um mehr als eine halbe Million Mark), beweist, daß der Chronist in keiner Weise übertrieben hat, denn mit erstaunlichem Geschick sind alle von ihm erwähnten Techniken hier gehandhabt. Vor allem finden wir hier jene feinen Naturabgüsse, die

Abb. 126. Hans Petzold, Silbervergoldeter Pokal im Besitz S. M. d. deutschen Kaisers (S. 164)

„alſo ſubtil und dünn ſind, daß ſie auch ein Anblaſen wehig macht". Sie entſprießen dem den Sockel bildenden Felſenberg, umgeben Fuß und Rand der Schale, welche die auf jenem Berge ſtehende anmutige Frauengeſtalt gleich einer Karyatide mit Kopf und Händen trägt, und füllen die ſchmucke Vaſe, die mit fein gezeichneten Arabesken verziert, aus der Schale aufſteigt. Mit der Vergoldung verband ſich zu reicher polychromer Wirkung Bemalung mit Lack- und Emailfarben.

Abb. 127. Kaspar Enderlein, Temperantiaſchale. (S. 167)
Nach Demiani, Das Edelzinn (Hierſemann, Leipzig).

Ein anderes Hauptwerk des Meiſters iſt der um 1570 im Auftrage Kaiſer Maximilian II. entſtandene, auf das reichſte ornamentierte Pokal im Beſitz des deutſchen Kaiſers. Von dem 3 m hohen Luſtbrunnen, den er für den gleichen Auftraggeber ſchuf, haben ſich leider nur einige in Erz gegoſſene Figuren erhalten, den Entwurf zu einem brunnenartigen Tafelaufſatz beſitzt von ihm die Veſte Koburg. Prachtſtücke ſeiner durch Reichtum und Schönheit in gleicher Weiſe ausgezeichneten Kunſt in der ſich mit wunderbarem Glanz die ganze Stimmung der lebensfrohen Renaiſſance

Abb. 128. Rüſtung mit dem geteilten Nürnberger Adlerſchild. Germ. Muſ. (S. 170)
Phot. von Müller.

Abb. 129. Geätzte Rüſtung von Hans Keiſer 1610. Germ. Muſ. (S. 171)
Phot. von Müller.

spiegelt, bewahren von ihm auch das grüne Gewölbe in Dresden und die Schatzkammer in München. Sehr bezeichnend für seine Art und bemerkenswert wegen der Uebereinstimmung der Ornamentmotive mit den beiden erwähnten Radierungen des Meisters ist die Dresdner Ebenholzkassette vom Jahre 1557. Sein Geschick als Graveur läßt das gleichfalls in Dresden bewahrte vergoldete Astrolabium erkennen. Als angesehener Goldschmied erscheint auch der 1563 in Nürnberg geborene und 1618 verstorbene Christoph Jamnitzer[91]), vielleicht ein Sohn Albrechts. Seine Arbeiten, darunter ein Tafelaufsatz in Gestalt eines mit kämpfenden Soldaten besetzten Elefanten, haben einen starken Zug ins Barocke. Ihn zeigen auch die zu Vorlagezwecken von ihm herausgegebenen Ornamente seines Grotteskenbüchleins. Ein vorzügliche Arbeit besitzt von ihm das Schweriner Museum in einem mit eglomisierten Glasmalereien anmutig geschmückten und reich montierten Deckelkrug (Abb. 125).

Abb. 130. Thürklopferunterlage an der Ostseite des Rathauses. (S. 172)

Außer jenem Jamnitzerschen Pokal besitzt der deutsche Kaiser noch ein zweites Prachtstück der Nürnberger Goldschmiedekunst: einen reich mit ornamentalen Zieraten versehenen, zugleich aber nach Art der gotischen Becher mit großen Buckeln besetzten Pokal, auf dessen Deckel Amor triumphierend einen Pfeil hochhält (Abb. 126). Sein Verfertiger ist der bis 1633 thätige Hans Petzold, der manche Eigentümlichkeit der Jamnitzerschen Kunst angenommen hat, aber nicht deren klassisches Ebenmaß teilt. Seine zum Teil ins Barocke hinüberweisenden Formen sind weicher und fließender, und seine Ornamente nicht so organisch wie bei Jamnitzer mit dem Körper der Gefäße verbunden. — Ein Meister ersten Ranges war auch der 1591 verstorbene Elias Lenker[92]), von dem die Familie Holzschuher in Augsburg einen Pokal von auserlesener Schönheit besitzt, und der der Schöpfer des in der Form eines Fingerhutes gebildeten originellen Pokals des Nürnberger Schneiderhandwerks (1586) war, den das Germanische Museum bewahrt.

Mit den Goldschmieden wetteiferten die übrigen Metallgewerbe und suchten es jenen an Schönheit und Zierlichkeit der Ornamente gleich zu thun. Vor allem war den Kupfertreibarbeitern daran gelegen, Arbeiten zu liefern, die, vergoldet, denen der Goldschmiede auf ein Haar glichen. Aber es bedurfte zu solcher Vergoldung eines besonderen Privilegs, wie es der berühmte, 1526 verstorbene Kupferschmied Sebastian Lindenast besaß, dem Kaiser Maximilian wegen seiner Geschicklichkeit

das Kupfer zu bearbeiten, „als wäre es von Gold oder Silber getrieben", das Recht erteilte, „daß er seine Kupferarbeit vergulden und versilbern möcht", doch machten ihm die Goldschmiede mancherlei Schwierigkeiten und es wurde ihm, um Täuschungen vorzubeugen, vorgeschrieben, „daß er an einem jeglichen derselben

Abb. 131. Bronzeepitaph auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 173)
Nach M. Gerlach, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

Stücke seiner Ebenteuer (Kunstwerke) einen Spiegel lasse einen Pfennig breit, daß derselbe wol sichtig ist". Leider besitzen wir keine von den kunstreichen Arbeiten dieses, wie uns Neudörfer berichtet, mit Kraft und Vischer eng befreundeten Mannes, denn die Reste des von ihm getriebenen Männleinlaufens an der Frauenkirche sind nicht geeignet, uns eine Vorstellung von seiner Kunst und Geschicklichkeit zu geben. Mit der

Kupfertreibarbeit befaßte sich unter anderm auch „der in allen Dingen erfahrene“ Hans Frey, der Schwiegervater Albrecht Dürers. „Er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibspersonen“, die als Brunnenschmuck dienten. Schön verzierte Wasserbutten, Stützen, Kannen und Kuchenformen haben sich als charakteristische

Abb. 132. Das Grab Dürers auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 173)
Phot. von F. Schmidt.

Leistungen der Nürnberger Kupferschmiede erhalten. Einen noch größeren Anteil an der Ausstattung von Küche und Speisesaal hatten die Zinngießer, die schon 1285 in Nürnberg genannt werden. Eine wichtige Quelle zur Kenntnis des umfangreichen Arbeitsgebietes der Zinngießer, sowie ihrer Gebräuche und Schutzmaßregeln sind die Spruchgedichte, welche Hans Sachs zu ihrem Lobe gedichtet hat[93]). Auch die Zinngießer hatten

den Ehrgeiz, Stücke von der Feinheit der Goldschmiedearbeiten zu liefern, wie aus der Charakterisierung des 1523 im dreiundachtzigsten Lebensjahre verstorbenen Kandelgießers Martin Harscher erhellt, „der einen solchen Fleiß fürgewandt, was ein jeder gemeiner Goldschmied von Silber gemacht hat, das hat er also rein von Zinn zuwegen gebracht". Leider hat sich von seinen Kandeln, Schüsseln, Tellern, Leuchtern, Becken, Gießkandeln, Hofbechern und Magelleinen kein Stück erhalten. Auch von dem durch mancherlei Erfindungen bekannten Hans Lobsinger (1510—1570), der es verstanden haben soll „das Zien so weich wie Leimen zu machen, daraus zu formieren und darein zu drucken was er wollte, darauf aber wiederum solchem seine Härte zu geben", kennen wir keine Arbeit. Erst der 1560 in Basel geborene Kaspar Enderlein[94]), der 1584 nach Nürnberg kam und hier im Jahre 1633 starb, ist uns durch Werke bekannt. Sie sind das Schönste, was der Nürnberger Zinnguß geschaffen hat, ja sie stellen im Verein mit den Schöpfungen des in Monbéliard als Münzgraveur, Medaillenschneider und Zinngießer thätigen François Briot die Blüte der Zinngießerei überhaupt dar. Auch Enderlein war nicht nur Gießer, sondern schnitt selbst in Kelheimer Stein die Formen zu den mit figürlichen Darstellungen, sowie mit Arabesken, Grotteskeu und Kartuschenwerk auf das reichste und geschmackvollste verzierten Arbeiten. Dabei bediente er sich vielfach fremder Vorbilder. So ist sein Hauptwerk, die in mehreren Varianten vorkommende Temperantiaschale (Abb. 127), die nur unbedeutende Abweichungen zeigende Wiederholung einer Briotschen Arbeit. Die Schale zeigt in der Mitte die Gestalt der Temperantia, ringsherum in schönen Kartuschen die vier Elemente und am Rande in acht umrahmten Feldern die

Abb. 133. Der Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer. (S. 175)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 134. Schrank im Flötnerschen Charakter. Germ. Mus. (S. 177)
Phot. von Müller.

Minerva und die sieben freien Künste. Eine so geartete Schüssel ist auch die im Germanischen Museum bewahrte Taufschüssel der Lorenzkirche, nur daß hier in

der Mitte an Stelle der Temperantia die Madonna mit dem Kinde erscheint. Auf der dazu gehörenden Kanne sind zwischen den ornamentalen Zieraten Felder mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten und der vier Weltteile ausgespart. — Die Arbeiten der beiden Meister zeichnen sich durch besondere Feinheit und Schärfe des Gusses aus. Die frühere Annahme, daß die von ihnen verwendeten Formen eigentlich für Goldschmiedearbeiten bestimmt waren, ist hinfällig, vielmehr sind sie von vornherein für den Zinnguß gedacht und gemacht worden. Formschneider und Gießer waren eben eine und dieselbe Person. — Außer den, Luxuszwecken dienenden Edelzinnarbeiten schuf Enderlein auch gewöhnliche Gebrauchsgegenstände, so soll er der erste gewesen sein, der Hängeleuchter aus Zinn gegossen hat. — Schaustücke, in denen außer meist ziemlich primitiv gezeichneten figürlichen Darstellungen — das Lieblingsmotiv ist Adam und Eva — hauptsächlich korrumpierte Inschriften als Schmuckmittel dienen, lieferten außer einfachen Gebrauchsstücken die 1373 zuerst in Nürnberg genannten Beckschlager[95]), welche mit Hülfe von Treib-, Dreh- und Druckarbeit die großen Messingbecken herstellten, die seit dem 15. Jahrhundert einen wichtigen Nürnberger Ausfuhrartikel bildeten, bis im 17. Jahrhundert die Kunst verfiel.

Abb. 135. Teil einer Vertäfelung aus der Mitte des 16. Jahrh. (S. 177)
Bayer. Gew. Mus. Nürnberg.
Phot. von M. Eberlein.

Im Wetteifer mit den Gold- und Silberschmieden waren auch die in Treibarbeit, Eisenschnitt und Aetzmalerei wohlerfahrenen Plattner oder Harnischmacher[96])

thätig, deren Arbeiten neben denen der Augsburger Meister von aller Welt begehrt wurden. Schon im 14. Jahrhundert blühte diese Kunst hier auf, nun entfaltete sie sich zur vollsten Pracht. Die Arsenale und Museen sind reich an kunstvoll getrie-

Abb. 136. Wandvertäfelung mit Thür im Pellerhause. (S. 177)
Nach Nürnberger Motive, herausgegeben von W. Biede.

benen, gravierten und geätzten Rüstungen, Helmen und Schilden Nürnberger Ursprungs (Abb. 128). Die ganze Formenwelt des Nürnberger Ornamentstichs und die Flötnerschen Maureskeu finden wir hier wieder, in Verbindung mit flott gezeich-

neten und geschickt getriebenen und geschnittenen figürlichen Darstellungen (Abb. 129). Eingeschlagene Marken verraten uns von vielen Stücken die Meister. Eines besonderen Rufes erfreute sich unter diesen der 1503 verstorbene Hans Grünewaldt, der Besitzer des sogen. Pilatushauses, das als Handwerksinsignie einen an der Ecke aufgestellten geharnischten Mann (St. Georg) zeigt (die am Hause angebrachte Figur ist eine jüngst hergestellte Kopie, das Original besitzt das Germanischen Museum). Gerühmt werden auch sein 1539 verstorbener Schwiegersohn Wilhelm von Worms, sowie sein ältester Sohn, der als Plattner Karl V. aufgeführt wird. Auch der

Abb. 137. Nik. Neuschatel, Bildnis Johann Neudörfers und seines Sohnes. München, Pinak. (S. 180)

Schwiegersohn Wilhelms von Worms, Valentin Siebenbürger, that sich auf diesem Gebiete hervor. Der tüchtigste von allen muß aber nach dem Ausspruche des Festungsbaumeisters Fazunis, der im Jahre 1538 die große Burgbastei anlegte, der leider dem Trunk ergebene Georg Hartlieb gewesen sein, wenn nicht der 1567 verstorbene Cunz Lochner ihm überlegen war, der vom Kaiser ein festes Jahresgehalt bezog, und von dessen eiserner Treibarbeit besonders bemerkt wird, daß sie „der Arbeit so von Silber gemacht, gleichen thut." Wie viel es für die Nürnberger Plattner zu thun gab, erhellt aus einer kaiserlichen Bestellung aus dem Jahre 1605, nach der sie binnen drei Monaten 400 Schilde und ebenso viele ungarische Hauben zu liefern hatten. Die Plattner aber waren nicht die einzigen Nürnberger

Eisenkünstler, welche Weltruhm genossen. Vielmehr mußten sie diesen mit den gewiegten Schlossern und Kunstschmieden teilen, welche die reichen Gitterungen für Thüren und Fenster, zum Abschluß der Kirchenvorhallen und zur Umkränzung der Brunnen auszuführen hatten, aus deren Werkstätten ferner kunstvoll verzierte Thür- und Kastenbeschläge, phantasievolle Thürklopfer, sinnreich konstruierte Schnappschlösser, reizvoll ausgestattete Kastenschlösser, anmutig konstruierte und durchbrochene Schloßbleche und Schlüsselschilde, sowie Schlüssel mit stattlichen Bärten und schön gezeichneten Griffen hervorgingen, und die es außerdem verstanden, mancherlei Gerät, besonders Stand- und Hängeleuchter, vor allem aber stattliche Wandarme mit Handwerks- und Wirtshausinsignien zu schmieden, die bessere Häuserwahrzeichen waren als unsere gemalten Firmenschilder und -Aufschriften. Auch für diese Arbeiten sind meist die Museen die treuen Hüter. Nur wenig ist an Ort und Stelle geblieben. Schöne alte Gitterungen weisen noch das Südportal von St. Lorenz, sowie die Oberlichtfenster und die turmartigen Aufsätze des Rathauses auf, und eine gute Renaissanceschmiedearbeit ist auch die Brunnenlaube des wunderlichen Hanselbrunnens im Vorhofe des Spitals. Ein Prachtstück ist die an einer der östlichen Rathausthüren angebrachte, etwa aus der Zeit um 1520 stammende, durchbrochene Thürklopferunterlage mit dem Reichsadler und den beiden Nürnberger Stadtwappenschilden (Abb. 130). Es soll eine Arbeit des 1551 verstorbenen Schlossers Hans Ehemann sein, der den Geudern am Heumarkt (jetzt Theresienplatz) ein nicht mehr erhaltenes „Gitter von Eisen über die Hausthür gemacht, als wäre es von Messing gegossen." Mit seiner Arbeit, die sich auch auf die Herstellung von Zirkeln erstreckte, nahm er es so genau, „daß er auch mit seinem Nachdenken und Suchen seiner Nahrung vergaß." Es fanden sich überhaupt unter den Nürnberger Schlossern viele Grübler und durch sinnreiche Erfindungen ausgezeichnete Männer. So war der um 1480 geborene, und 1542 verstorbene Peter Henlein[97]), der Erfinder der Taschenuhren ein Schlosser. Fraglich ist, ob seine Uhren identisch sind mit den sogenannten Nürnberger Eiern. Auf jeden Fall tritt die Bezeichnung erst später auf. Bis auf ein Exemplar gehören alle erhaltenen Eieruhren dem 17. Jahrhundert an. Jorg Heuß lernten wir schon am „Männleinlaufen" der Frauenkirche als geschickten Verfertiger von Uhrwerken kennen, als solcher wird auch der des Schreibens und Lesens unkundige, aber in der Astronomie wohlerfahrene Schlosser Hans Bülmann gerühmt, der unter anderm musizierende Automaten schuf und viel für Kaiser Ferdinand I. zu arbeiten hatte, der „ihn in seinem hohen Alter auf einer Sänften zu ihm gen Wien bringen ließ", um sich von ihm ein Uhrwerk zeigen zu lassen. In demselben Ansehen stand beim Kaiser wegen seiner der geselligen Unterhaltung dienenden Automaten der Schlosser Kaspar Wernher. „Er übet sich aber in der Kunst des Uhrmachens also sehr, daß er sein Gedächtnis ja auch seinen Verstand und Vernunft gar verlor, dazu er dann durch Arznei und göttliche Gnad wieder kam". Eine Meisterleistung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist der in Eisen geschmiedete und geschnittene figurenbesetzte Thürklopfer, der vor einigen Jahren von der Thür des Zeughauses in das Münchener Nationalmuseum gekommen und jetzt durch eine täuschende Kopie ersetzt worden ist.

Eine umfassende Thätigkeit entfalteten, wie im 15., so auch in den nach-

folgenden Jahrhunderten die Metallgießer, sowohl die Gelbgießer, die für mancherlei Hausgerät, zumal für die blinkenden messingenen Stand- und Hängeleuchter zu sorgen hatten als auch die Rotgießer, welche, die Kunst der Vischerschen Gießhütte fortsetzend, die Grabstätten mit bronzenen und messingenen Epitaphien versahen. Die charakteristische Form der Nürnberger Grabdenkmäler ist der mit einem meist ziemlich kleinen in Erz gegossenen Epitaph geschmückte liegende Stein.[98]) Die entweder als reich gegliederte und lebhaft konturierte Kartusche gebildeten oder ganz einfach gestalteten Bronzeplatten weisen außer chronologischen und anderen Inschriften, die für Monumentalinschriften von großem vorbildlichen Werte sind[99]) Wappen, Hausmarken, Handwerksinsignien (Abb. 131), religiöse und allegorische Embleme und eine Fülle der reizvollsten ornamentalen Schmuckmotive auf. Trefflich läßt sich an ihnen die Entwicklung des Nürnberger Erzgusses vom Ende des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Zeit verfolgen. Sie finden sich, abgesehen von einer Reihe ins Germanische Museum gewanderter Stücke[100]), auf den bis heute in Verwendung gebliebenen Friedhöfen von St. Johannes und St. Rochus. Von den vielen Großen, deren Gräber sich hier erhalten haben, seien nur Peter Vischer (Rochusfriedhof), Albrecht Dürer, Wilibald Pirkheimer, Veit Stoß, Lazarus Spengler, Hans Sachs und Wenzel Jamnitzer (Johannisfriedhof) genannt. Das Jamnitzersche Epitaph, das vielleicht von ihm selbst entworfen worden ist, weist sein Bildnis und Motive aus seinen Werken auf. Als eigenhändige Arbeit wird auch die anmutige Tafel des Goldschmieds Elias Lenker zu betrachten sein. Von einigen Epitaphien der späteren Zeit ist noch zu reden. Den tiefsten Eindruck wird immer das einfache Grab Dürers hinterlassen (Abb. 132), auf dessen schmuckloser, schräg gestellter Platte die von seinem Freunde Pirkheimer verfaßte monumentale Inschrift steht:

ME. AL. DV.
QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
FVIT SVB HOC CONDITVR TVMVLO
EMIGRAVIT VIII IDVS APRILIS.
M. D. XXVIII.

Unter den Erzgießern, die im 16. Jahrhundert als die Nachfolger der Vischer und des Pankraz Labenwolf erscheinen, ist als tüchtigster Meister zunächst der Sohn des letzteren, Georg Labenwolf[101]) zu nennen. Von ihm stammt das im Jahre 1576 errichtete anmutige Brünnlein im Hofe des 1575 vollendeten Kollegiengebäudes des ehemaligen Gymnasiums zu Altdorf, einem damals zu Nürnberg gehörenden Städtchen.[102]) Das Gymnasium wurde bald nach 1575 zur Akademie und 1623 zur Universität erhoben. Labenwolfs Hauptwerk aber war der 1585 vollendete Brunnen im Schlosse Kronborg bei Kopenhagen, zu dessen Ausführung er 1576 von König Friedrich II. nach Dänemark berufen worden war. Nur durch Abbildungen ist uns das seit 1659 verschwundene Werk, das dem Wurzelbauer als Vorbild für seinen Tugendbrunnen gedient hat, bekannt. Von der Kunst des Meisters geben uns am besten die vorzüglich model-

lierten und gegossenen, angeblich aus Wallensteinschem Besitz stammenden Statuetten der Venus, Juno und Minerva aus der im Jahre 1894 versteigerten Sammlung Hammer-Stockholm eine Vorstellung.[103]) Der in seine Fußstapfen tretende, 1548 in Nürnberg geborene Benedikt Wurzelbauer war sein Neffe. Seine Schöpfungen

Abb. 138. Das Spittlerthor mit Turm. (S. 184)
Phot. von F. Schmidt.

haben schon einen starken Zug ins Manierierte, der an die nach dem Vorbilde Giovannis da Bologna schaffenden Niederländer erinnert. Besonders tritt dies an der Venus- und Amorgruppe des Brunnens hervor, den er im Jahre 1600 für ein Schloß in Prag ausgeführt hat.[104]) Nur die Gruppe hat sich erhalten (Sammlung Hammer-Stockholm), während uns der Brunnen nur durch Zeichnung bekannt

ist. Ein Werk des Manierismus ist aber auch schon der in den Jahren 1585 bis 1589 entstandene Tugendbrunnen (Abb. 133), dessen aus sechseckigem, zu Beginn unseres Jahrhunderts erneuerten Wasserkasten aufsteigende, mit der Justitia bekrönte Säule unten mit Cherubim, Löwenköpfen, Festons und Masken (eine davon angeblich das Bildnis des Meisters) geschmückt ist, während oben in zwei

Abb. 139. Hofpartie Winklerstraße 1. (S. 185)
Phot. von F. Schmidt.

Reihen übereinander die aus den Brüsten Wasserstrahlen entsendenden Haupttugenden: Liebe, Großmut, Tapferkeit, Glaube, Geduld und Hoffnung, sowie sechs wappenhaltende Knäbchen stehen, welche das Wasser hinaustrompeten. Ansprechender als die gekünstelten Figuren ist der ornamentale Schmuck. Von dem 1605 für das Durlacher Schloß gegossenen Brunnen des Meisters hat sich leider nichts erhalten, ebenso sind mit dem kostbaren Georg Vestschen Kachelofen des Rathauses die von ihm dafür gegossenen, mit Tierbildern geschmückten Füße und Leisten verschwunden.

Von der hohen Blüte, deren sich seit Augustin Hirschvogels Thätigkeit die Kunsttöpferei in Nürnberg erfreute, war schon die Rede. Sie beschränkte sich auf die Herstellung von Oefen, erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich daneben die Gefäßindustrie. Leider können wir trotz der großen Liste von Töpfernamen[105]), die z. T. auf hoher künstlerischer Stufe stehenden Oefen nicht mit be-

Abb. 140. Hofpartie Tucherstraße 15. (S. 185)
Phot. von F. Schmidt.

stimmten Meistern in Zusammenhang bringen. Wie der Vestsche Ofen, so sind auch die, als hervorragende Stücke gepriesenen, 1622 gefertigten Georg Leyboldtschen Oefen, die noch Ende des vorigen Jahrhunderts zu sehen waren, aus dem Rathause verschwunden. Glücklicherweise besitzt das Germanische Museum einige mit G. L. signierte vorzüglich modellierte Formen, von denen vielleicht die große Platte mit dem Wappendreiverein vom Jahre 1621 für einen der Rathausöfen geschaffen worden ist. Auch sein Sohn Andreas, der 1676 starb, wird uns als ein „in freier

Bossierung allerhand Bilder und anderer Figuren" geschickter Künstler gerühmt. Von ihm bewahrt das Germanische Museum das Modell zu einer, einen Krebs darstellenden Backform vom Jahre 1639.

Einer besonderen Pflege scheint sich in Nürnberg die im 16. Jahrhundert in Aufnahme gebrachte und beliebte Wismutmalerei[106]) erfreut zu haben, die zur buntfarbigen Ausstattung hölzerner Kästchen, Schachteln und Geräte diente, wobei eine dünne Wismutschicht den wirkungsvollen Malgrund bildete. —

Durch Flötner war die Kunstschreinerei in die richtigen Bahnen gelenkt worden. Einen Schrank von echt Flötnerschem Gepräge besitzt das Germanische Museum (Abb. 134). Als erster mit der Formenwelt Italiens vertrauter Meister wird uns Hans Stengel genannt, der aber auch die deutsche, d. h. gotische Art beherrschte. Hierin aber war ihm Wolf Weiskopf überlegen. Ein ausgesprochener Renaissancemeister war, wie die 1540 von ihm ausgeführten, noch heute an Ort und Stelle stehenden steinernen Pilaster des eingeschmolzenen Vischergitters im großen Rathaussaale zeigen, der auch als Bildhauer, Steinmetz und Architekt thätige Sebald Beck, der „seine Kunst, dazu einen bösen Magen aus Welschland gebracht hat." Durch seine Thätigkeit für das Rathaus ist uns auch der 1619 verstorbene Hans Wilhelm Beheim bekannt. Von ihm, der „ein überaus künstlicher inventiöser Mann" war, der viel „schöne Visirungen von Gebäuden, Portalen, Täfelwerken" zeichnete, stammt die schöne Holzdecke des kleinen und der den messingenen Hängeleuchtern nachgebildete hölzerne Kronleuchter des großen Rathaussaales. Von den dreien sind zwei erst in unseren Tagen gefertigt. Ein Meisterwerk der Kunstschreinerei ist auch das im Jahre 1622 von dem Schreinermeister Hans Heinrich Abbeck und dem Bildhauer Veit Dümpel für ein Zimmer des Rathauses ausgeführte, heute den Standesamtssaal schmückende Portal. Ueber die tüchtigen Schreinermeister, welche die in den Museen verstreuten, architekturgerecht aufgebauten und mit kunstvoll ausgeführten Schnitzereien versehenen Schränke, die reich verzierten Truhen, Kästen und Kästchen, die wohlgebildeten Sitzmöbel und Tische und das leider auch schon aus vielen Zimmern verschwundene warme Getäfel an Wand und Decke der Bürgerhäuser schufen, sind wir schlecht unterrichtet. Künstlerisch vortrefflich geschulte Meister müssen es gewesen sein, welche den Zimmern so schöne Vertäfelungen zu geben wußten, wie wir sie schon im Tucherschlößchen und im Hirschvogelsaal als Flötnersche Schöpfungen kennen gelernt haben, und wie sie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts das von Bibrasche und das von Forstersche Haus besaßen (Abb. 135), (jetzt im Germanischen Museum und im Bayerischen Gewerbemuseum) und wie es als eines der schönsten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Haus Karlsstraße 3 birgt. Auch das in seinem Hofe durch originelle Balkenschnitzereien bemerkenswerte Haus Karlsstraße 23 und das Haus Hirschelgasse 28, enthalten schönes Täfelwerk. Das reichste aber besitzt das im Jahre 1605 erbaute Pellerhaus. Von besonderer Schönheit ist hier eine Decke mit geschickt komponierter sternartiger Felderverteilung. Die mit eingelassenen Gemälden geschmückte reiche Decke des daranstoßenden großen Festsaales und das ihr entsprechende wohlgegliederte Holzwerk an Wänden und Thüren stammt vielleicht von Hans Wilhelm Beheim (Abb. 136). Eine der gleichen Zeit angehörende durch

schöne einfache Zeichnung und Feinheit der Hölzer ausgezeichnete Felderdecke wurde vor kurzem im Hause Albrecht Dürerplatz 14 blosgelegt.

Einen wichtigen Bestandteil zur Ausstattung der getäfelten Räume bildeten die Teppiche. Schöne gewirkte Teppiche der früheren Zeit besitzen die beiden Hauptkirchen, eine vorzügliche Arbeit aus dem Jahre 1511 mit der von den Martyrien des heiligen Laurentius und Stephanus und von den Heiligen Heinrich, Kunigunde, Levinus und Leonhard eingeschlossenen Kreuzigungsgruppe bewahrt die Sakristei der Lorenzkirche. Daß die Teppichwirkerei in Nürnberg wie in Regensburg fleißig

Abb. 141. Häusergruppe an der Pegnitz gegenüber der Insel Schütt. (S. 186)
Phot. von F. Schmidt.

betrieben wurde, kann mit Sicherheit angenommen werden. Außer der Bemerkung Neudörfers, „daß vor Jahren die erbaren Frauen nicht allein im Seidensticken, sondern auch im Teppichmachen sehr fleißig und geschickt gewesen seien, wie dann derselben Teppich, Banklaken, Küssen und Rucktücher (Rücklaken) noch viel bei den alten erbaren Geschlechtern gefunden werden" besitzen wir freilich darüber keine Angabe. Mit Berufung auf den von Dürer als „guten alten Maler" gerühmten Sebald Baumhauer giebt Neudörfer dabei an, daß sich die Frauen auf dem sogenannten Engelschörlein von St. Sebald zu gemeinsamem Teppichwirken zusammengefunden hätten. Zu seiner Zeit scheint mehr die Seidenstickerei im Schwange

gewesen zu sein. Als tüchtigen Seidensticker nennt er uns den 1534 verstorbenen Bernhard Müller, und mit Bewunderung spricht er von dessen Gesellen Peter, „der war also in dieser Kunst geübt, daß er auch mit Seidensticken die Menschen cunterfeiet". Mit Genugthuung hebt er hervor, daß auf diesem Gebiete auch weibliche Kräfte mitgewirkt haben.

* * *

Abb. 142. Dacherker Brunnengasse 31. (S. 190)
Phot. von F. Schmidt.

Je reicher das Bild ist, das im Laufe des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der technischen Künste darbietet, um so dürftiger sah es in den monumentalen Künsten aus. In der Malerei machen sich mehr und mehr die Einflüsse der Italiener und italienisierenden Niederländer geltend, die nicht mehr assimiliert und verarbeitet werden, sondern nach und nach die heimische Art verdrängen. Das Beste leistet noch die Bildnismalerei. Ihr tüchtigster Vertreter ist der aus den Niederlanden eingewanderte Nikolaus Neuchatel, aus dessen Namen die Nürnberger auf

dem Umwege Nutzschidell den Namen Lucidel machten. Sein 1561 entstandenes Hauptbild, mit dem Doppelbildnis des Johann Neudörfer und seines jungen Sohnes, besitzt die Pinakothek in München (Abb. 137). Die alte heimische Art zeigen noch am besten die gewissenhaft durchgeführten aber etwas trockenen und nüchternen Bildnisse des tüchtigen Lorenz Strauch (1554—1630), der sich auch als Radierer hervorgethan und als solcher einen malerischen Prospekt der Stadt Nürnberg geschaffen hat. Durch das im Jahre 1576 geschaffene, von Jost Amman radierte Bildnis des Hans Sachs hat sich Endres Herneisen einen Namen gemacht. Wie Neuchatel so stammte aus den Niederlanden auch der 1597 verstorbene Nikolaus Juvenell, der, ein Meister der Perspektive, sich besonders durch architektonische Interieurbilder hervorgethan hat. Von den Arbeiten seines Sohnes Paul werden wir später hören. Von einer gesunden Weiterentwickelung auf der von Dürer geschaffenen Grundlage ist in der Malerei keine Rede, aber die Bewunderung für seine wie ein Wunder scheinende Kunst blieb, den fremden Einflüssen zum Trotz, ja nahm im Laufe des Jahrhunderts in dem Maße zu, daß es Modesache wurde einen Dürer zu erwerben. Die Folge war, daß sich in Nürnberg eine Dürernachahmer- und Kopistenschule entwickelte, die sich bemühte, die Weise des Meisters bis zur Täuschung nachzuahmen und seine Werke mit einer, sich auf das letzte Barthärchen erstreckenden absoluten Genauigkeit zu liefern. Die Meister nehmen kunstgeschichtlich eine ähnliche Stellung ein wie die Archaisten der griechischen Plastik, welche der Vorliebe der Römer für frühgriechische Werke Genüge zu thun suchten. Auch ihre Werke lassen uns kalt trotz aller technischen Virtuosität. Einer der früheſten war der um 1600 verstorbene Hans Hofmann, dessen Art die Muffelkopie und der Ecce-Homo im Germanischen Museum kennzeichnen. Er „copierte den Albrecht Dürer so fleißig nach, daß viele seiner Arbeiten für Dürerische Originalien verhandelt werden". Als tüchtiger Dürerkopist wird der 1617 verstorbene Jobst Harrich genannt, ebenso der erwähnte Paul Juvenell, „der als guter Copist in Nachahmung der alten Manieren" genannt wird. Ihm fiel die Aufgabe zu, eine Kopie der Himmelfahrt Mariä vom Hellerschen Altar in Frankfurt a. M. herzustellen, als das Original im Jahre 1615 von Kurfürst Maximilian erworben wurde. Der Kopist der 1627 von demselben Kurfürsten erworbenen Apostelbilder war der aus Augsburg stammende und 1643 in kurfürstlich bayrischen Diensten verstorbene Johann Georg Fischer. Obgleich der Rat meinte, daß die Kopie „nicht weit von dem Originale streiche", so behielt jener doch die Originale. Nur die ihm nicht passenden von Neudörfer ausgeführten Unterschriften ließ er den Nürnbergern. Sie befinden sich unter den Kopien. Als Dürerkopisten und Nachahmer werden uns ferner Bonnacker und Johann Christian Ruprecht genannt. Ein schlechter Dürerkopist war der Maler Küffner, der Ende des vorigen Jahrhunderts die im Germanischen Museum hängende Kopie von Dürers berühmtem Selbstbildnis in Vorderansicht geschaffen hat. Dennoch wußte er den Rat zu täuschen, indem er mit dem Original auf und davon ging, nachdem er als solches seine Kopie abgeliefert hatte. Der auf der Rückseite angebrachte Ratsstempel stimmte. Man ahnte nicht, daß das Original des auf Holz gemalten Bildes in der Breitseite durchgesägt worden war. Auf Umwegen gelangte dieses später in die Münchener Pinakothek (Abb. 84).

In der Plastik leistete nur der Erzguß Ersprießliches. Seiner Leistungen wurde schon gedacht.

Das Gesamtbild der Stadt wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts wenig verändert. Der Kirchenbau ruhte vollständig, und im Profanbau machte sich erst

Abb. 143. Hof, Neußerer Laufer Platz 17. (S. 191)
Phot. von F. Schmidt.

in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine seitdem sich steigernde Thätigkeit geltend. Eine Erweiterung außerhalb des in der Mitte des 15. Jahrhunderts in seinen wesentlichen Teilen vollendeten Mauerringes fand nicht statt, aber dieser selbst erfuhr verschiedene, durch die Fortschritte im Kriegswesen bedingte Zuthaten, welche die Physiognomie der Stadt um eine Reihe reizvoller Züge bereicherte. Von den die Erinnerung an Dürers kriegstechnische Studien weckenden Kaponnieren und runden

Baſtionen war ſchon die Rede. Sie erwieſen ſich bald als unzureichend im Vergleich mit den kriegstüchtigeren Befeſtigungswerken, welche die italieniſche Kriegsbaukunſt geſchaffen hatte. Deshalb wurde im Jahre 1538 der Sizilianer Antonio Fazuni, der „ein ſunder künſtner und bauverſtändiger mann“ war, berufen und beauftragt, die noch ungenügend geſchützte Burg an der Nordſeite mit wehrhaften Baſtionen zu verſehen. So entſtanden bis zum Jahre 1545 die bedeutenden Befeſtigungs-

Abb. 144. Der Kutſcherhof im Brunnengäßchen. (S. 191)
Phot. von F. Schmidt.

werke, welche den monumentalen Sockel der Burg bilden und mit ihrer üppigen Vegetation zum maleriſchen Charakter des Ganzen nicht unweſentlich beitragen. In Form eines weit ausladenden Kleeblattbogens umzieht hier der heute in blühende Gärten umgewandelte breite und tiefe Stadtgraben den ſteil anſteigenden Burgberg. In den großen Mittelbogen ragt mit rechtwinklig zulaufenden, 140 Fuß langen Facen und eingezogenen Flanken die breite Hauptbaſtion hinein, von deren Fußpunkten links und rechts wieder mit rechtwinkliger Spitze Kurtinen vorſpringen.

Von den Kurtinenpunkten aus, an den Flanken entlang, ziehen sich tiefer gelegte Wehre hin, die mit spitzen Winkeln, abwehrenden Lanzen gleich, über die Schulterpunkte hinaus vorspringen. Die mittlere Bastion wird flankiert von zwei zum Schutz des Vestner- und des Tiergärtnerthores dienenden kleineren, gleichfalls polygonen Bastionen mit parallelen Flanken. Dieselben sind kasemattiert und enthalten die durch bogenförmig laufende hölzerne Brücken erreichbaren langen Thorwege. Bei der Ausführung des bedeutenden Werkes waren in hervorragender Weise thätig der uns bekannte Baumeister Paul Beheim, von dem Neudörfer zu erzählen weiß, daß er „eine Visirung zu einer gewaltigen Befestigung (gemacht habe), derselbe Plan erforderte den halben Teil von Nürnbergs Werken .... und hat solche Visierung dem König in England zugeschickt," und der Baumeister Georg Unger (gestorben 1559), der wiederholt vom Rat zu Studienzwecken nach den Niederlanden gesandt worden war. Von ihm stammen vielleicht der von 1544—1549 ausgeführte stattliche Bastionsbau des doppelten Pegnitzeinflusses, sowie die erst 1563 in italienischer Manier ausgeführte auffallend hoch angelegte Bastion am Neuthor. Der für Nürnberg mit so schweren Kontributionen endende unheilvolle Krieg, mit welchem der wilde Markgraf Albrecht Alcibiades im Jahre 1552 die verhaßte Stadt überzog, hatte die Notwendigkeit hochgelegener Bastionen, von denen aus man mit seinen Geschützen das Land bestreichen konnte, dargethan. Deshalb wurde im Jahre 1555 beschlossen, mit Ausnahme des Tiergärtnerthorturmes die großen quadratischen Mauertürme, welche die vier Hauptzugänge schützten, mit einem kreisrunden Mantel zu versehen und auf diese Weise hohe Plattformen zu schaffen, von denen aus man seine Geschosse nach allen Richtungen hin entsenden könnte.

Abb. 145. Das Toplerhaus auf dem Paniersplatz. (S. 192)
Phot. von F. Schmidt.

So entstanden in den Jahren 1556—1564 (der zuletzt gebaute Neuthorturm ist mit der letzteren Jahreszahl versehen) die vier mächtigen Rundtürme, welche mit schwacher Verjüngung cylindrisch ansteigend unten mit Bossenquadern, im übrigen aber mit glatten Bindern aufgeführt sind. Ueber dem mit kräftigen Wulsten ausladenden Gesims liegt die etwa 20 m im Durchmesser fassende breite Plattform, die zur Aufstellung der Geschütze diente. Eine mit Geschützluken versehene Bretterwand und ein darüber schwebendes kegelförmiges Dach mit spitzhelmigem Aufsatz schützten diese vor Witterungseinflüssen (Abb. 138). Die Entwürfe zu diesen, ein Wahrzeichen der Stadt bildenden, durch die Schönheit ihrer Verhältnisse und die Wucht ihrer Erscheinung einen gewaltigen, unvergleichlichen Eindruck hervorrufenden Türmen, stammen von dem genannten Georg Unger, im Volksmunde aber heißen sie Dürertürme. In der That bedeuten sie, vom kriegstechnischen Standpunkte aus betrachtet, gegenüber den Fazunischen Bastionsbauten einen Atavismus. Der erfahrene Kriegstechniker Jähns[107]) hat recht, wenn er sagt: „Keine Befestigung vom Anfang des 16. Jahrhunderts läßt die Voreingenommenheit der damaligen Ingenieure deutlicher erkennen als diese vermeintlichen Dürertürme. In der That: diese Dürertürme sind isolierte Donjons; es sind sogar für jene Zeit mehr gewaltige Warten als nützliche Verteidigungswerke." Wir geben die Richtigkeit dieser Bemerkungen zu, aber unsere Freude über den Anblick dieser in der Welt einzig dastehenden Türme bleibt ungeschmälert. Wir möchten sie nicht anders haben, denn mächtig ergreifen diese monumentalen Sinnbilder deutscher Kraft und Größe unsere Phantasie. Sie rufen heilige patriotische Empfindungen in uns wach und geben uns das Gefühl jener ruhigen Sicherheit, wie es uns überkommt bei den Klängen des „Lieb Vaterland, magst ruhig sein". Den Abschluß der Bastionsbauten bildete die unter der Leitung des späteren Ratsbaumeisters Jakob Wolff des jüngeren nach den Plänen des Ingenieurs Meinhard von Schönberg während der Jahre 1613 und 1614 in Bossenquadern ausgeführte Wöhrder Bastei, welche Anfang der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts zum Entsetzen der ganzen kunstsinnigen Welt, ohne zwingenden Grund eingelegt worden ist. Von ihr stammen die schönen Wappen an den Ecken der Fazunischen Bastionen. Von den zum Teil sehr bedeutenden Außenwerken, die besonders während des 30jährigen Krieges entstanden sind, der glücklicherweise wie eine schwarze Gewitterwolke an Nürnberg vorüberzog, hat sich so gut wie nichts erhalten.

Wie in den Werken der Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, so machte sich auch in der Baukunst[108]) bald nach Beginn der 16. Jahrhunderts der Einfluß Italiens bemerkbar, und begann der Kampf der welschen Elemente mit den Formen der heimischen Gotik. Mit merkwürdiger Zähigkeit halten die Baumeister an letzteren fest, aber dennoch vermögen sie nicht dem Zauber der italienischen Formenwelt zu widerstehen, und so bequemen sie sich zu einem Kompromißstil, der ein in Permanenz erklärter Uebergangsstil ist und sich länger als ein Jahrhundert zu behaupten wußte. Sein charakteristisches Merkmal ist, daß die architektonische Gliederung und alles Rahmenwerk „antikischen" Charakter hat, während sich in den Füllungen das Maßwerk behauptet. Das älteste Beispiel einer Verquickung italienischer und heimischer Schmuckelemente ist das anmutige Chörlein am Sebalder Pfarrhofe vom

Jahre 1514, wo sich zwar, wie an dem alten gotischen Chörlein des Hauses regelrechte Fialen an den Kanten hinaufziehen, wo aber zugleich in der Höhe und unter dem Fuß echt italienische Lorbeergehänge erscheinen, letztere in Verbindung mit einer Maske, und wo das mit Wappen verbundene Maßwerk eine ganz willkürliche Bildung zeigt. Was hier versucht und angedeutet wurde, ist mit Konsequenz und Zielbewußtsein an den ursprünglich offenen Galerien des 1516 entstandenen köstlichen Höfchens, Winklerstr. 1, durchgeführt, wo das reich und mannigfaltig variierte, z. T. mit Rosetten besetzte Maßwerk von den an Dürer gemahnenden flottesten Grotesken umrahmt ist, in denen posaunenblasende Engel, aus Vasen wachsende Blumenranken, Lorbeergehänge, Delphine und Vögel die Ziermotive bilden (Abb. 139). Den Einfluß der volkstümlichen Darstellung H. S. Behams nehmen wir an den drastischen Schnitzereien der Balken des Hofes Karlsstr. 23 wahr, die uns derbe Schalksnarren und eine Bauernkirchweih in allen Stadien ihrer Entwicklung vor Augen führen. Flötnerschen Einfluß offenbaren die sich unter dem Flamboyantmaßwerk hinziehenden, mit Porträtmedaillons und Stierschädeln verquickten Rankenfriese des in den 30er Jahren entstandenen Hofes Tucherstraße 15 (Abb. 140). Auf den mit Rosetten besetzten Pfosten erheben sich leicht geschwellte und stark verjüngte jonisierende Säulchen mit würfelförmigen Deckplatten, deren Vorderflächen wiederum Porträtmedaillons zeigen. Bemerkenswert ist hier auch die in der Ecke ganz frei sich emporziehende hölzerne Wendeltreppe. Aehnliche Säulchen wie hier finden wir an der auch sonst mit reizvollen Renaissancemotiven geschmückten zwei-

Abb. 146. Das Pellerhaus. (S. 192)
Phot. von F. Schmidt.

ſtöckigen Holzgalerie, die ſich an dem Hauſe neben der Synagoge in der Pegnitz ſpiegelt (Abb. 141). Die untere Brüſtung hat zierliche Docken, die obere Flachbögen mit radialer Durchbrechung und Zwickelornamenten. An die Flötnerſche Art erinnern auch die Frieſe in dem 1536 erneuerten Hofe des Scheurlſchen Hauſes, Burgſtraße 10, deſſen mit der Jahreszahl 1541 verſehenes hölzernes Thürlein merkwürdig

Abb. 147. Hof im Pellerhauſe. (S. 192)
Phot. von F. Schmidt.

primitiv geſchnitzte Figuren aufweiſt. Beachtenswert iſt in der öſtlichen Durchgangshalle dieſes Hofes die in einen früher als Kapelle dienenden gewölbten Raum führende eiſerne Thür mit den geſtanzten ſchönen Rautenfeldern. Eine ähnlich gearbeitete, mit der Jahreszahl 1472 verſehene, eiſerne Thür findet ſich im Chor der Spitalkirche. — Durch die Kleinmeiſter, vor allem durch die Thätigkeit Flötners, wurde das gotiſche Element zurückgedrängt. Im Hirſchvogelſaal, den wir als eine

1534 entstandene Schöpfung Flötners kennen gelernt haben, ist keine Spur davon zu finden. Er nimmt mit seiner reizvollen, den Hauch italienischer Anmut atmenden Ornamentik, wie bemerkt, eine Sonderstellung unter den Bauten Nürnbergs ein. Auch die am Tucherschlößchen von Flötner stammenden Partien sind frei von

Abb. 148. Hof Karolinenstraße 34. (S. 194 f.)
Phot. von F. Schmidt.

gotischen Reminiscenzen. Das mit ihm zusammenhängende Chörlein an der Front, der große von einer Säule gestützte und mit einer dahinter aufgeführten, zu zwei Thordurchgängen und einer kreisrunden Fensteröffnung durchbrochenen Füllwand versehene große Eingangsbogen an der Fassade des malerischen Hofes und die erwähnten Vertäfelungen im Innern haben reinen Renaissancecharakter. Im übrigen

gehört dieser 1533—1544 entstandene Bau der Gotik an. Merkwürdig sind die zur Belebung der Wand dienenden, auf Konsolen ruhenden kräftigen Säulen, die als Figurenträger dienen sollten. Rundsäulen beleben auch und überragen die Giebelwand. Sehr wirkungsvoll ist die Einfassung des steinernen Treppenturmes

Abb. 149. Das Fembohaus. (S. 195)
Phot. von F. Schmidt.

mit den von der Dachkante aus ansteigenden Flankierungstürmchen, die wie jene eine metallene Zwiebelkuppel haben. Den gleichen stilistischen Charakter, wie dieses Schlößchen zeigten, wie die Kupferstichdarstellungen erkennen lassen, einst die an das Pellerhaus auf dem Aegidienberg anstoßenden Imhoffschen Häuser, die durch Heideloff ihres künstlerischen Charakters vollständig entkleidet sind.

Die Grundrißdisposition der Bürgerhäuser bleibt im 16. Jahrhundert im wesentlichen die alte. Der Fachwerkbau tritt immer mehr zurück und macht dem massiven Steinbau Platz, aber das Holz verschwindet nicht, sondern macht sich verschiedentlich, vor allem bei der Ausstattung der Höfe geltend. An Stelle der steinernen treten hölzerne Galerien und bewirken die Verbindung des Vorder- und Hinterhauses. In der Mitte des 16. Jahrhunderts bildet sich für die hölzernen Galerien folgende typische Form aus: Auf kannelierten mit jonischem Eierstabkapitäl versehenen Säulen, zwischen denen flache Stichbögen geschlagen sind, ruht ein reich profiliertes Gebälk und trägt die Balustrade, in der, von Konsolen eingeschlossen, durchbrochenes Maßwerk erscheint, darüber lagert eine zweite und oft noch eine dritte Galerie von gleicher Bildung. Vereinzelt kommen auch steinerne Hofgalerien vor. Vorzügliche Beispiele hierfür aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind der offen daliegende Hertelshof und der malerische Hof des schon in alter Zeit als Gasthaus genannten Hotels zum Bayerischen Hof. — Aber nicht nur an den Straßenfronten weiß sich das Holz zu behaupten. Hölzerne Chörlein treten freilich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf, aber als typisches Schmuckstück erscheint jetzt an den hohen Dächern, deren Gestalt und Farbe dem Blick aus der Höhe auf die Stadt einen so außergewöhnlichen Reiz verleihen, der Erker. Nicht die Giebelwand, sondern die steilen Dachschrägen kehren die Häuser der Straße zu, erst das Ende des Jahrhunderts bringt den steinernen Giebel wieder zu Ehren. Um den vielstöckigen Dachböden das nötige Licht zu geben, sind die großen

Abb. 150. Portal des Fleischhauses. (S. 195 f.)
Phot. von F. Schmidt.

und kleinen Erker angebracht, welche die mit roten Falzziegeln gedeckten hohen Dachflächen auf das anmutigste beleben; die kleinen mit einfacher Rundbogenöffnung, die großen über der Dachkante in der Mitte oder an den Ecken der Front angeordnet, mit vorderen und seitlichen Rundbogenöffnungen zwischen schönen Säulenstellungen. In den Füllungen auch hier das Maßwerk. Die Bekrönung bildet in der Regel eine mit Ziegeln abgedeckte polygone Spitze (Abb. 142). Ein beliebtes Motiv ist an diesen Erkern der die Anbringung einer Aufzugsvorrichtung gestattende vortretende Walm, dessen Untersicht meist reich verziert ist. Die Fassaden sind gewöhnlich einfach mit glatten Bindern aufgeführt und abgesehen von der nirgends mehr erhaltenen Be-

Abb. 151. Das Schießhaus am Sand. (S. 196)
Phot. von F. Schmidt.

malung, für welche die alten Kupferstiche verschiedene Beispiele bieten, nur durch das Chörlein belebt. Dieser hat seine ursprüngliche Bedeutung als Chor der Hauskapelle verloren und ist zum Studierwinkel und zur gemütlichen Plauderecke geworden. Er wird auch nicht mehr nur polygon, sondern, wie das erwähnte Chörlein am Sebalder Pfarrhofe vom Jahre 1514 und das mit der Jahreszahl 1522 versehene Chörlein zeigen, das beim Bau des „Hotels zum Deutschen Kaiser" eine so geschickte Verwendung gefunden hat, zeigen, auch rechteckig angelegt. Zuweilen wird er auch durch mehrere Stockwerke durchgeführt. Auch er zeigt die originelle Mischung gotischer und antikischer Motive. Als Stützmotiv wird gerne der kräftig ausgebildete jonische Eierstab mit Zahnschnitt verwertet, in der Füllung findet sich stets das Maßwerk. Das Portal ist meist einfach gebildet, nur vereinzelt kommen reichere Portale mit einem auf Pilastern oder vorgestellten Säulen ruhenden Giebel

vor. Um so überraschender ist die reiche Durchbildung der Hoffronten, wie wir deren schon verschiedene kennen gelernt haben. Das glänzendste Beispiel bietet der Hof Tucherstraße 21, wo auf steinernen Arkaden drei Galerien der gekennzeichneten Art an zwei Seiten ansteigen und die beiden einander diagonal gegenüberliegenden steinernen Treppentürme miteinander verbinden, wobei die oberste Galerie stark über die anderen vorkragt. Steinerne Treppentürme zeigt auch der prächtige Hof des Hauses Laufergasse 17 (Abb. 143), während in dem malerischen sogen. Kutscherhof (Abb. 144), der nach seinem Erbauer Hans Pfann ursprünglich Pfannenhof hieß, auf dem steinernen polygonen Unterbau ein anmutiger, mit geschweiftem Metall-

Abb. 152. Pegnitzpartie mit der Fleischbrücke. (S. 197)
Phot. von F. Schmidt.

dach versehener hölzerner Pavillon sitzt (Brunnengäßchen 14). Einen hölzernen Treppenturm zeigt der Hof des Hauses Tetzelgasse 23. Hier finden wir auch mitten in der Maßwerkfüllung ein mit einem jonischen Eierstab umrahmtes kreisrundes Medaillon. Das Maßwerk aber ließ sich nicht so leicht verdrängen, An der Front eines Hauses am Marxplatz 15 und ebenso an dem Eckpavillon des Café Noris, Josefsplatz 1, beide aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, ist es mit dem entwickelten Kartuschenwerk in unmittelbare Verbindung gebracht. Bezeichnende Beispiele des Nürnberger Mischstiles aus dem Ende des 16. Jahrhunderts sind das am Zusammenstoß der Neuen- und Tuchergasse liegende Haus vom Jahre 1590 mit einem zweistöckigen Chörlein an der schmalen Giebel-

wand, ferner das 1590—1597 erbaute Toplerhaus am Paniersplatz (Abb. 145), wo schlanke Rundsäulen die Kanten und den über einem dreistöckigen Chörlein ansteigenden Giebel besetzen, während an der Südseite über dem von zwei Säulen eingeschlossenen Portal ein Chörlein, ein hölzerner Dacherker und ein polygoner Dachreiter übereinander erscheinen, und dann das mit einem reichen Giebelportal ausgestattete Haus Adlerstraße 25, wo das dreistöckige Chörlein von einem stattlichen Erker bekrönt ist, während die auch hier an den Kanten ansteigenden hohen Rundsäulen als Träger kleiner achteckiger Türmchen dienen. Bis in das 17. Jahrhundert hinein erhielten sich die gotischen Formenelemente. Am eigentümlichsten berühren sie uns in dem steinernen Hofe des Hauses Karlsstraße 3, dessen hohe Säulen den ausgesprochenen Charakter der italienischen Hochrenaissance zeigen, und Wunder nimmt es uns auch, an dem im Jahre 1605 erbauten Pellerhause noch das Maßwerk als Schmuckelement zu finden, an der Fassade (Abb. 146) sowohl wie an der kräftigen Steinarchitektur der dreistöckigen Arkaden des Hofes (Abb. 147), dessen hinter einer breiten Altane aufsteigende Rückwand ein mit den drei Säulenordnungen toskanisch, jonisch und korinthisch schön ausgebildetes dreistöckiges Chörlein und einen mit Obelisken und Fruchtgehängen anmutig dekorierten und schön konturierten Giebel zeigt. Auch die mit kräftigen Bossenquadern aufgeführte Fassade schließt mit einem Giebel ab, der mit seinen auf verkröpften Gesimsen ruhenden vorgestellten Pilasterreihen, den Karyatiden in der Höhe und den schlanken Obelisken auf den lebhaft konturierten Schrägen einen besonders reichen und prächtigen Eindruck macht.

Abb. 153. Treppenturm des früheren Zeughauses am Hallplatz. (S. 197)
Phot. von F. Schmidt.

Dazu tragen auch die ornamentalen Füllungen, in denen Maß- und Kartuschenwerk mit Blumengehängen wechseln, bei. Die Bekrönung bildet eine große Muschel, auf der die Erzfigur des Jupiter steht, an den Fußpunkten des Giebels lagern, wie an der Hofbalustrade zwei Löwen, während in der Mitte zwischen ihnen die Darstellung

Abb. 154. Der große Rathaushof mit dem Brunnen von Pankraz Labenwolf. (S. 198)
Phot. von F. Schmidt.

des seinen Mantel teilenden heiligen Martin erscheint, des Schutzpatrons des reichen Martin Peller, der sich das Haus von Jakob Wolff dem Aelteren erbauen ließ Von den schönen Vertäfelungen im zweiten Stock, zu dem eine reich verzierte steinerne Wendeltreppe mit hohler Spindel hinaufführt, war schon die Rede. Sehr bemerkenswert sind hier auch die mit besonderem Reichtum ausgestatteten, schon stark ins Barocke spielenden Kamine, deren phantastischer Schmuck an Wendel Dietterlin

denken läßt. — Phantasiereich wie diese Kamine ist auch die von roten Marmorsäulen getragene Arkatur des Höfchens Obstgasse 2. Wahrscheinlich war sie einst Teil einer Gartenhalle. Martin Peller war der Schwiegersohn des Venetianers Bartolo Viatis, der 1550 als zwölfjähriger armer Knabe nach Nürnberg gekommen war und als einer der reichsten Leute der Stadt gestorben ist. Auch sein an der Pegnitz gelegenes Haus (Ecke der Königs- und Kaiserstraße), das der venetianische Löwe ziert, ist von Bedeutung. Es trägt an seinen mit breiten Pilastern belebten Giebeln (s. Abb. 1 im Vordergrunde) die Jahreszahlen 1578 und 1596. An seiner inneren und äußeren Ausstattung hatte die Malerei einen wesentlichen Anteil. Kupferstiche lassen noch die Malereien erkennen, mit denen Paul Juvenell die Fassaden geschmückt hatte. Reich mit Malereien versehen waren auch die beiden großen Eckhäuser an der nordwestlichen und südwestlichen Ecke des Hauptmarktes. Mit den Giebeln des Viatishauses verwandt sind die beiden Giebel eines am Weinmarkt 11 gelegenen, mit einem sehenswerten Hofe ausgestatteten Hauses vom Jahre 1616. — Gegen Ende des 16. Jahrh. war der Giebel, der am Pellerhause in so reicher Ausstattung erscheint, wieder als architektonisches Schmuckstück in Aufnahme gekommen. Entweder wird er wie am Pellerhause vor der Dachschräge aufgeführt, oder es kehren die Häuser wieder ihre Giebelseite der Straße zu. So an dem mit Kartuschenwerk, Fruchtgehängen und Obelisken verzierten, architektonisch klar durchgebildeten Giebel am Hause Karlsstr. 13 und an dem im 18. Jahrhundert mit einem neuen Chörlein versehenen stattlichen Gebäude Karolinenstraße 34, dessen Giebel eine besonders

Abb. 155. Das mittlere Portal des Rathauses. (S. 199)
Phot. von F. Schmidt.

seine Silhouette zeigt. Derselbe Giebel schließt die Hofwand ab, an der sich ein kräftiger steinerner halbrunder Treppenturm hinaufzieht (Abb. 148). Einen schon dem 17. Jahrhundert angehörenden, schön durchgebildeten Giebel weist das Haus Ecke der Irrer- und Lammsgasse auf, von besonderem Reize aber ist mit seinen bizarren Auszackungen und seinen die Mittelaxe stark betonenden kräftigen Säulenstellungen der Giebel des am Burgberge außerordentlich günstig gelegenen, auch im Innern reich ausgestatteten Fembohauses (Abb. 149). Das mit der Bronzestatue der Fortuna bekrönte Haus, in welchem in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts

Abb. 156. Der Tritonbrunnen von Bromig auf dem Maxplatz. (S. 201)
Phot. von F. Schmidt.

Johann Baptist Homann seinen berühmten kartographischen Verlag einrichtete, ist eine Schöpfung des Niederländers Philipp van Gyrl aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts. Neben der privaten regte sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die öffentliche Bauthätigkeit, die seit den Tagen Hans Beheims ganz geruht hatte. An den öffentlichen Gebäuden fehlen die gotischen Zierelemente. Jener Mischstil ist ein Spezifikum des Wohnungsbaues und seine ästhetisch nicht zu billigende Uebertragung auf moderne Monumentalbauten deshalb auch historisch nicht gerechtfertigt. Als ausgebildeter Renaissancebau tritt uns die 1571 errichtete Fleischbank mit ihrem vollständig erneuerten dekorativen Wandbrunnen (Original im Germanischen Museum) entgegen. Auf dem Thore liegt der im Jahre 1599 dort aufgerichtete steinerne

Ochſe, der laut lateiniſcher Unterſchrift die Eigentümlichkeit beſitzt, nie ein Kalb geweſen zu ſein (Abb. 150). Ein ſtattlicher Renaiſſancebau iſt auch mit ſeinen gut verteilten Rundbogenfenſtern, ſeinem ſchön konturierten Giebel und ſeinem leider

Abb. 157. Schwanhardts Epitaph von Georg Schweigger auf dem Johannisfriedhof (S. 203)
Aus: M. Gerlach, Die Bronze-Epitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

ſtark mitgenommenen, anmutig ornamentierten Giebelportal das 1583 erbaute Schießhaus am Sand (Abb. 151). 1588 folgte die Erbauung des von zwei kräftigen Rundtürmen flankierten, in Boſſenquadern ausgeführten Portalbaues des Zeughauſes, an deſſen Südſeite bald darauf der einſt aus der Tiefe des alten Stadtgrabens anſteigende polygone Treppenturm entſtand, deſſen mit wohlgebildeten

Säulen beſetzter pavillonartiger oberer Abſchluß eine beſondere Zierde des Hallplatzes bildet (Abb. 153). Eine Meiſterleiſtung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts iſt die in den Jahren 1596—1598 nach dem Muſter der ein Jahrzehnt vorher entſtandenen Rialtobrücke in Venedig mit einem ſchön geſchweiften Flachbogen den

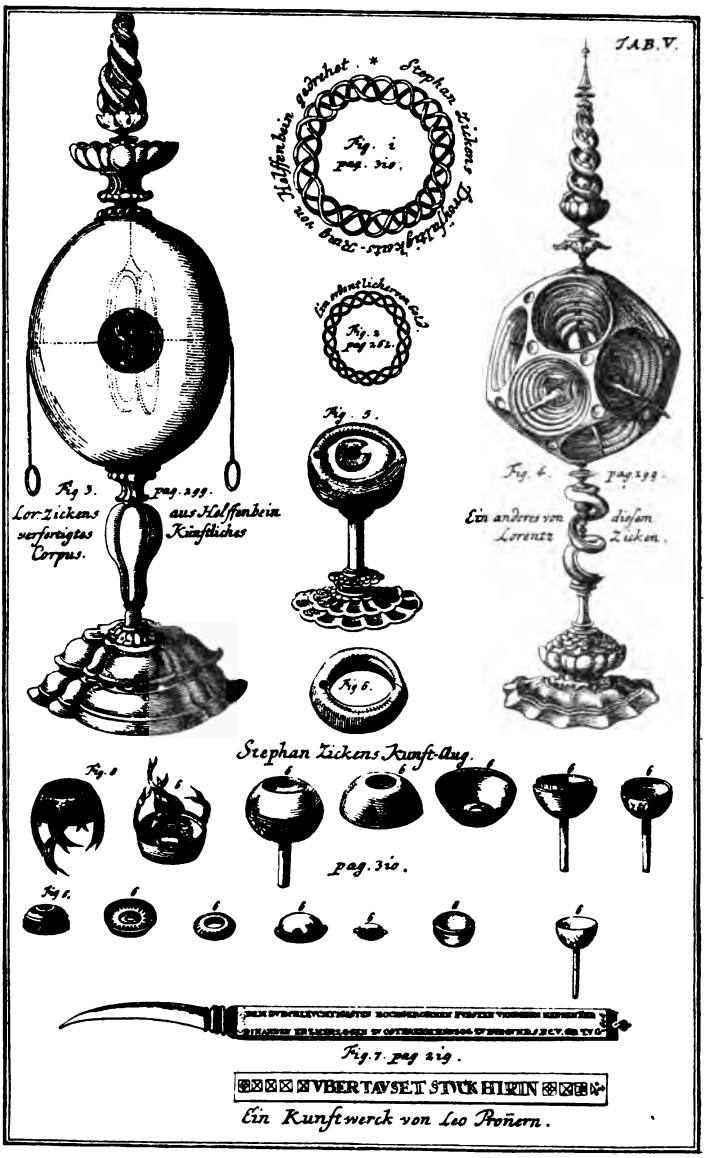


Abb. 158. Zickſche Elfenbeinſchnitzereien nach Doppelmayr. (S. 205)

Fluß überſchreitende Fleiſchbrücke (Abb. 152). Der Entwurf ſtammt von dem beſonders in Zimmermannskonſtruktionen bewanderten Bau- und Zimmermeiſter Peter Carl, der auch den komplizierten hohen Dachſtuhl des Pellerhauſes ausgeführt und im Heidelberger Schloß zum Erſtaunen der Leute durch ein kunſtvolles Hängwerk einen Raum frei überdeckt hat, deſſen Gewölbe vorher auf einer ſchweren

Säule geruht hatte. Durch die Ausführung kunstvoller Hängwerke zeichnete sich auch sein Sohn, der Bau- und Zeugmeister Johann Carl aus, der in den Jahren 1627—1631 in Regensburg die als säulenloser Saal ausgeführte Dreifaltigkeitskirche schuf, deren schönes Dachstuhlmodell die städtische Sammlung im Regensburger Rathaus bewahrt.

Die Ausführung der Fleischbrücke besorgte der zu diesem Zweck aus Bamberg berufene Baumeister Jakob Wolff der ältere, den wir schon als Erbauer des Pellerhauses kennen gelernt haben. Sein gleichnamiger Sohn, den der Rat zu seiner künstlerischen Ausbildung mehrere Jahre nach Italien schickte, und der sich zuerst im Jahre 1614 beim Bau der Wöhrder Bastei und im darauffolgenden Jahre bei der Ausführung des durch besondere Schönheit der Verhältnisse ausgezeichneten Peuntgebäudes, der Wohnung des Stadtbaumeisters, hervorgethan hat, war der Erbauer der in den Jahren 1616 bis 1622 entstandenen monumentalen Rathauserweiterung, die, wie es die von Wolff entworfene und von Hieronymus Berckhausen ausgeführte Grundsteinmedaille vom Jahre 1619 erkennen läßt, ursprünglich noch größer und stattlicher gedacht war.

Abb. 159. Nürnberger Fayence. (S. 205)
Aus: Kunstgew.-Bl. 1887.

Auch die Ostseite des großen Hofes, wo heute im Anschluß an den schönen Beheimschen Flügel der gotisierende Erweiterungsbau erscheint, sollte die die anderen Seiten umziehende, in kräftigen Formen ausgesprochene Steinarchitektur erhalten, die in der Erinnerung an die Hofarchitektur der römischen Paläste entstanden ist. Während das untere Stockwerk, abgesehen von den großen Portalbögen, durch die man aus einer langgestreckten gewölbten zweischiffigen Vorhalle den Hof betritt, nur kleine quadratische Fensteröffnungen hat, öffnen sich der zweite und dritte Stock in breiten Rundbogenfenstern mit eingestellter Dockenbalustrade und flankierenden Pilastern (Abb. 154). Zu jener Vorhalle hat sich der Wolffsche Originalentwurf erhalten. Die an den Ecken mit Bossen eingefaßte 86 m lange Hauptfront des Gebäudes ist ohne Risalite glatt durchgeführt. In langer Flucht reihen sich über dem mit drei kräftigen Säulenportalen belebten, nur durch einige quadratische Fensteröffnungen unterbrochenen Erdgeschoß in ununterbrochener Folge die siebenunddreißig einfach umrahmten Fenster des ersten und zweiten Stockwerks aneinander. Einen rhythmischen Wechsel bewirken nur die abwechselnd als Dreiecks- und als flacher Rundgiebel ausgebildeten Bekrönungen über den ungeraden Fenstern des zweiten Stockes. Ueber dem von Konsolen getragenen

niedrigen Hauptgesims zieht sich eine Dockenbalustrade hin. In die niederen Dachschrägen schneiden ein mittlerer und zwei Eckerker hinein, die mit kräftiger Pilasterarchitektur in Stein ausgeführt sind und mit ihren Aufsätzen das Dach überragen. Wie beim Peuntgebäude, so beruht auch die Schönheit des Rathausbaues in der klaren, harmonischen Abwägung der Massen und in der Feinheit der Verhältnisse. Von besonderer Schönheit sind mit ihren vorgestellten Säulen und den durchbrochenen Dreiecksgiebeln die Portale, bei deren Ausstattung sich mit der Architektur die Plastik verband (Abb. 155). Während auf den Giebelschrägen allegorische Gestalten lagern, die beim mittleren Portal die Justitia und Prudentia und an den beiden anderen die vier Weltreiche des Altertums darstellen, sind die Durchbrechungen mit großen Wappenkartuschen ausgefüllt, die bis an den mit einer tragenden grotesken Figur geschmückten Schlußstein hinuntergezogen sind. Von diesen ist die schönste die von einem Pelikan bekrönte des mittleren Portals, die den in vergoldetem Kupfer ausgeführten einköpfigen Reichsadler enthält, eine Arbeit des uns bekannten Goldschmieds Christoph Jamnitzer, der überhaupt den Entwurf zu dem plastischen Schmuck dieser Portale geschaffen hat.

Abb. 160. Chörlein am Hause Karolinenstr. 30 (S. 206)
Aus: Nürnberger Motive von W. Biede.

Bei der Ausführung der Figuren zeichnete sich der aus Württemberg berufene Steinbildhauer Leonhard Kern aus, von dem die vier Weltreiche stammen. Tüchtige Bildhauer wie dieser waren auch Abraham Graß, der die vier stattlichen Kamine im oberen Korridor schuf und mit allegorischen und mythologischen Gestalten und Darstellungen

versah, sowie die Kalkschneider Gebrüder Hans und Heinrich Kuhn, welche die reichen Stuccaturen der Korridorplafonds geschaffen haben. Zu der in starkem Hochrelief ausgeführten langgestreckten Darstellung des Gesellenstechens am Plafond des oberen Korridors, d. h. der Darstellung eines patrizischen Turniers, das im Jahre 1446 auf dem Hauptmarkt stattgefunden hatte, hat ein altes Gemälde als Vorlage gedient. Der leider nicht mehr vorhandenen Oefen der Hafner Vest und Leyboldt und des im Jahre 1622 von Heinrich Abbeck und Veit Dümpel ausgeführten Portals ward schon gedacht, und ebenso war schon die Rede von den Arbeiten des tüchtigen Kunstschreiners Hans Wilhelm Beheim. Die allegorischen Bilder aus der römischen Geschichte an der von diesem ausgeführten Decke des kleinen Rathaussaales sind Schöpfungen des genannten Paul Juvenell, der im Verein mit Gabriel Weyer und den Dürerkopisten Jobst Harrich und Georg Gärtner im Jahre 1613 die von der Zeit stark mitgenommenen Dürerschen Malereien im großen Rathaussaale aufgefrischt hat. Dabei wurden die an der Ost- und Südwand durch neue ersetzt. Aus der Schule des Nikolaus Juvenell ist auch der 1636 in Nürnberg verstorbene Johann Kreuzfelder hervorgegangen, der im Jahre 1603 das im Ostchor der Sebalduskirche hängende Paradiesbild malte, das in einer Reihe von Gruppen die Geschichte des Sündenfalls erzählt. Das wie die Schöpfungen Paul Juvenells manierierte Bild trägt alle Spuren des Verfalls, dem die deutsche Malerei im 17. Jahrhundert entgegenging, und dem man durch Gründung von Akademien zu begegnen suchte, so wie man ja auch durch Gründung von Sprachgesellschaften und Dichterorden der Verwilderung der Sprache und dem Verfall der Dichtkunst zu steuern strebte. So entstand im Jahre 1644 der noch heute als litterarische Gesellschaft wirkende Pegnesische Blumenorden, und so that sich im Jahre 1662 eine Reihe Nürnberger Künstler und Kunstfreunde zusammen und gründete eine der Pflege des Zeichenunterrichtes und der künstlerischen Bildung dienende Akademie, an deren Spitze im Jahre 1674 der aus Frankfurt stammende, als Maler und Kupferstecher thätige Joachim von Sandrart (1606—1688) erscheint. Schon 1650 hatte dieser das im Rathause hängende umfangreiche Bild mit der Darstellung des großen Friedensmahles gemalt, das ein Jahr vorher im Rathaussaale stattgefunden hatte. Mehr als durch seine, italienische und niederländische Einflüsse mischenden Bilder hat sich Sandrart durch sein unter dem Titel „Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste ꝛc." im Jahre 1675 herausgegebenes großes Kunsthandbuch bekannt gemacht, das kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Inhalts ist.[109]) Schon seit 1656 war sein Neffe Jakob von Sandrart in Nürnberg ansässig, wo er bis zu seinem im Jahre 1708 erfolgten Tode als Kupferstecher thätig war. Von den Nachfolgern Sandrarts ist in erster Linie Johann Daniel Preisler (1666—1737) zu nennen, der im Verein mit Schuster das Deckenbild in der neugebauten Aegidienkirche gemalt hat. Er war ein Sohn Daniel Preislers, der 1652 nach Nürnberg gekommen war und hier mit seinem virtuos gemalten Kain und Abel-Bilde (Germanisches Museum) Aufnahme im Nürnberger Malerhandwerk gefunden hatte. Auch sein Enkel Johann Justin Preisler und dessen Kinder und Kindeskinder waren als Maler und Kupferstecher künstlerisch thätig. Als tüchtiger Schüler Johann Daniel Preislers erscheint der 1705 geborene Maler

und Kupferstecher Markus Tuscher, der sich vom Nürnberger Findelkind zum dänischen Hofmaler aufschwang und besonders als Illustrator numismatischer Werke und Reisebeschreibungen thätig war. Das künstlerische Vorbild dieses mit allen Malweisen vertrauten Meisters war Poussin.[110])

Obgleich die allgemeinen Verhältnisse in der durch schlechte Finanzwirtschaft und hohe Kriegskontributionen geschwächten Stadt nach dem dreißigjährigen Kriege nicht die besten waren waren, so zog sie doch noch immer künstlerische Kräfte aus der Ferne an sich. So kam 1660 aus der Kölner Gegend der italienisierende Landschafter Johann Franz Ermels (1621—1699) und zwei Jahre darauf aus Utrecht der tüchtige Landschaftsmaler Willem van Bemmel (1630—1708). Aus den Niederlanden stammte auch der in der Mitte der sechziger Jahre nachweisbare gewandte Tiermaler Rosenhoff. Unter den Bildnismalern ragt der 1666 bei Preßburg gebürtige und anfangs in Wien als beliebter Porträtmaler thätige Johann Kupetzki hervor, der seines Glaubens wegen Wien verließ und 1719 nach Nürnberg kam, wo er bis zu seinem Tode (1740) gewirkt hat. Trotz langjährigen Aufenthaltes in Italien und starker Beeinflußung von seiten der Holländer hat er es doch verstanden, seine persönliche Eigenart zur Geltung zu bringen und kraftvolle naturalistische Wirkungen zu erzielen. Auch durch ihre leuchtenden Farben fesseln seine gerne genrehaft aufgefaßten Bildnisse, deren viele durch den Kupferstich und die Schabkunst vervielfältigt worden sind. Die letztere hatte in dem 1683 in Nürnberg geborenen und 1738 daselbst verstorbenen Bernhard Vogel, der allein dreiundsiebzig Kupetzkische Bildnisse in Schabmanier ausgeführt hat, einen ihrer tüchtigsten Vertreter.

Die Ausstattungsarbeiten im Rathause haben uns schon mit verschiedenen tüchtigen Plastikern des 17. Jahrhunderts bekannt gemacht, und die Besprechung der Friedhofsepitaphien des 16. Jahrhunderts gab uns zu der Bemerkung Anlaß, daß auch in der Folgezeit der Erzguß eifrig gepflegt wurde. Aber auch ein tüchtiges Steinbildwerk dankt dem 17. Jahrhundert seine Entstehung: der von dem Bildhauer Bromig geschaffene Tritonbrunnen auf dem Marxplatze (Abb. 156). Er wurde 1687 nach dem Vorbilde von Bernini's Fontana del Tritone auf der Piazza Barberini in Rom zur Erinnerung an den am 12. August dieses Jahres bei Mohacs errungenen Sieg über die Türken ausgeführt und erfreut durch gute Verhältnisse, kräftige Massenwirkung und eine ihm durch das Alter verliehene schöne Färbung.

Von den Meistern des Erzgusses ist zunächst der im Jahre 1595 geborene, und 1656 verstorbene Johann Wurzelbauer, der Sohn vom Meister des Tugendbrunnens, zu nennen. Seine Beteiligung an der Ausführung des Hauptaltares im Krakauer Dom, die Lieferung mehrerer großer Kronleuchter nach Moskau und eines Evangelienpultes für den Würzburger Dom zeigen, daß die altbewährte Nürnberger Gießkunst ihr Ansehen bewahrt hat. Sein für die Dominikanerkirche gegossenes Grabmal des 1634 im Gefecht bei Reichenschwand in der Nähe von Nürnberg gefallenen schwedischen Obristen Claus Hastfer ist verschwunden, nur das Holzmodell hat sich erhalten (Germanisches Museum). Wahrscheinlich rührt von ihm der im Jahre 1624 von den Gebrüdern Johann und Georg Starck veranlaßte Guß des ehernen Christus am Chor der Löffelholzkapelle her, dessen schwarze Patina zu der Sage geführt

hat, das Werk sei aus Silber und um die Feinde zu täuschen, von den Nürnbergern, die davon den Spottnamen „Herrgottschwärzer" davontrugen, geschwärzt worden. Das Werk gilt im allgemeinen als eine Starcksche Stiftung aus dem Jahre 1482. Das an dem die Moritzkapelle mit dem Sebalderpfarrhofe verbindenden Schwib-

Abb. 161. Aegidienkirche. (S. 206)
Phot. von F. Schmidt.

bogen angebrachte Urbild, das nach dem Abbruch jenes Bogens im Jahre 1543 an den Chor der Löffelholzkapelle kam, stammte sicherlich aus dieser Zeit. Sehr wahrscheinlich war es aus Holz und wurde dann der Verwitterung wegen, der es hier an der Wetterseite stark ausgesetzt war, in Bronze nachgebildet. Dabei hielt man sich aber nur im allgemeinen an das Original. Auf keinen Fall hatte dieses so unedle und plumpe Körperformen.

Unter den Nürnberger Bildnern des 17. Jahrhunderts nimmt die erste Stelle Georg Schweigger (1613—1690) ein, der seinen Ruhm mit Miniaturreliefs begründete, die er in Kelheimer Stein schnitt, der daneben die Holzschnitzerei trieb und Werke wie den Christusknaben auf einem Tucheraltar der Sebalduskirche und die leider 1859 entfernte und in Möbel umgearbeitete Kanzel dieser Kirche lieferte, der aber vornehmlich als Modelleur für den Erzguß thätig war. Als solcher schuf er verschiedene Epitaphien des Johannisfriedhofes, unter denen das Schwanhardtsche (Abb. 157) und das Nützelsche hervorragen (gleich links und rechts vom Eingange). Seine Hauptschöpfung ist der mit aufspringenden Seepferden, Delphinen, Tritonen und Najaden belebte und von der Figur des Neptun bekrönte Neptunsbrunnen[111]), der zur Erinnerung an den westfälischen Frieden in den Jahren 1652—1660 ausgeführt, in der Mitte des Hauptmarktes aufgestellt werden sollte, aus unbekannten Gründen aber im Peunthofe aufbewahrt wurde, bis ihn im Jahre 1797 Kaiser Paul I. von Rußland um 66000 fl. erwarb und in Peterhof bei St. Petersburg aufstellen ließ. Ein in der Katharinenkirche aufgestellter Gipsabguß giebt eine Vorstellung von dem, unter dem Namen Peuntbrunnen bekannten vorzüglich modellierten, dekorativen Barockwerke. Der Entwurf des Brunnens stammt von dem Goldschmied Christoph Ritter. Im Verein mit diesen schuf Schweigger auch den plastischen Schmuck für den im Jahre 1658 zu Ehren Kaiser Leopold I. errichteten Triumphbogen. Der Goldschmied Cristof Ritter (1610—1676) war ein vielseitiger, gewandter Meister, der mit dem gleichen Geschick, mit dem er große und kleine Figuren modellierte, die Metalltreibarbeit und den Stein- und Eisenschnitt betrieb. In der Waffenverzierungskunst des 17. Jahrhunderts spielte der Eisenschnitt eine hervorragende Rolle. Ihr Hauptmeister war Gottfried Christian Leigebe, der, ein Schlesier von Geburt, im Jahre 1645 mit fünfzehn Jahren nach Nürnberg kam, wo er seine künstlerische Bildung empfing und bis zum Jahre 1668 thätig war. In diesem Jahre berief ihn der große Kurfürst nach Berlin, wo er hochgeehrt im Jahre 1683 starb. Er beschränkte sich nicht auf Waffenzieraten, sondern schnitt auch Stockknöpfe, Schachfiguren, ja Reiterstatuetten bis zu 25 cm Höhe. Andere tüchtige Nürnberger Eisenschneider waren Christian Mahler und Hans van der Pith. Mit dem Eisenschnitt wußte auch der Zeugleutnant Leo Pronner umzugehen, der berühmt war durch seine, dem Geschmacke des Zeitalters so recht entsprechenden virtuosen Miniaturarbeiten, technische Spielereien wie der Kirschkern des früher auch für einen bloßen Virtuosen gehaltenen Peter Flötner. Auch Pronner verzierte Kirschsteine mit Bildnissen. Einen Kirschstein füllte er mit 100 zierlich geschnitzten Möbeln und Hausgeräten „und ist doch damit solcher Kern noch nicht ganz angefüllet". Auf die Größe eines Pfennigs schrieb er das Vaterunser und ließ noch in der Mitte Platz zur Anbringung eines Kruzifixes. Eine offenbare Uebertreibung ist es, wenn uns von dem zu Beginn des 18. Jahrhunderts thätigen Kunstdrechsler Hautscher berichtet wird, daß er ein Pfefferkorn aushöhlte und darin 100 Becherchen that „von Elfenbein gedreht von guter Figur, deren jedes einen runden Fuß und freiherumlaufenden klappernden Ring hatte". Schon im 16. Jahrhundert hatte in Nürnberg die Drechslerkunst[112]) geblüht, wie schon aus den Worten Luthers erhellt, der sich mit der Bemerkung „wir möchten

aber lieber etwas von eurer zierlichen Nürnberger Arbeit haben" um Drechslergerät nach Nürnberg wendet. Die Hauptmeister erstanden dieser Kunst aber erst im 17. Jahrhundert in der Familie Zick. Schon der im Jahre 1630 verstorbene, eine Zeit lang am kaiserlichen Hofe in Prag thätige Peter Zick wird gerühmt, der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete aber war sein 1594 geborener Sohn Lorenz, den im Jahre 1643 Kaiser Ferdinand III. für eine Zeit nach Wien berief, um sich von ihm in der Kunstdrechslerei unterrichten zu lassen, und der im Jahre 1666 in Nürnberg gestorben ist. Außer Elfenbeingefäßen, die er den Buckelgefäßen der Goldschmiede nachbildete, schuf er als technische Wunderwerke in größerer Zahl ineinander liegende Polyeder und Kugeln, sowie mit kleinen runden Oeffnungen versehene eiförmige Hohlkörper mit einem darin eingeschlossenen, mit Malerei oder Schnitzerei geschmückten großen, freibeweglichen Medaillon, das bei der Aushöhlung ausgespart wurde, sogen. Contrefaitbüchsen (Abb. 158). Ein berühmter Meister war auch sein Sohn Stephan, der erblindete und im Jahre 1715 starb. Seine und seines 1777 verstorbenen jüngeren Vetters David Zick Besonderheit war die Herstellung künstlicher Augen und der sogen. Dreifaltigkeitsringe, bei denen drei Ringe, ohne einander zu berühren, schlangenförmig um einander herumgewunden sind. Aus der Drechslerei ist der Musikinstrumentenmacher Johann Christoph Denner hervorgegangen, der um das Jahr 1700 in Nürnberg die Klarinette erfand. Unter den Kleinkünsten, die im 17. und 18. Jahrhundert eine größere Beachtung verdienen als die Schöpfungen der Maler und Bildhauer, steht obenan die Gemmenschneidekunst, welcher in dem 1676 zu Nürnberg geborenen Christoph Dorsch ein angesehener Meister und in dessen Tochter und Schülerin Susanne Marie (1701—1765) eine diesen noch übertreffende bedeutende Meisterin erstand. Für ihre künstlerische Entwicklung war ihre Verheiratung mit dem genannten Maler Johann Justin Preisler von Bedeutung. Die mit der Gemmenschneidekunst zusammenhängende, von dem Goldschmied Hans Weßler in Nürnberg eingeführte Glasschneidekunst fand ihre Hauptvertretung in der Familie Schwanhardt. Die mit besonderer Klarheit in Glas und Kristall ausgeführten Arbeiten Georg Schwanhardts (1601—1667) waren am Hofe Kaiser Rudolf II. sehr geschätzt. Neben dem Schnitt wandte sein Sohn Heinrich (gestorben 1693) noch die Hoch- und Tiefätzung an. Auch seine Töchter Sophie, Susanne und Marie trieben mit Erfolg die Glasschneidekunst und führten vielbegehrte Arbeiten mit „schönen Blumen und Laubwerk" aus. Auch einige schöne Glasfenster besitzt Nürnberg aus dem 17. Jahrhundert, vor allem das im Jahre 1601 an Stelle eines älteren Fensters von dem Züricher Glasmaler Springlin ausgeführte Tucherfenster im Chor der Lorenzkirche mit vielen Wappen und Wappenmedaillons zwischen zwei hohen laubumkränzten Säulen, auf denen allegorische Figuren stehen. Aehnlich das große Imhoffsche Fenster an der südlichen Chorwand von St. Sebald vom Jahre 1641. Schöne Arbeiten sind auch die 1613 ausgeführten kleinen Wappenfenster an der Ostwand des Rathaussaales. Zierliche, wie Federzeichnungen wirkende Glasmalereien führte mit schwarzer oder brauner Tusche der aus Harburg eingewanderte Johann Schaper[118]) auf Trinkgläsern aus, und in derselben Weise schmückte er auch weiße Fayencekrüge. Seine Art fand mehrere Nachahmer. Zu den übrigen Künsten tritt seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Nürnberg die

Fayencegefäßindustrie. Im Jahre 1712 wurde von Christoph Marx und Johann Konrad Romedi eine „Porcelaine-Fabrique“ [114]) gegründet, die nie wirkliches Porzellan, sondern wie Delft nur die das Porzellan imitierende Fayence und zwar mit Vorliebe die weiß-blaue fabriziert hat (Abb. 159). Die Fabrik war bis weit in unser Jahrhundert hinein thätig und wurde erst im Jahre 1850 aufgelöst.

Seitdem die Kalkschneider Hans und Heinrich Kuhn bei der Ausstattung des Rathauses und in einem Saale des Hauses Weinmarkt 11, wo an der mit lebensgroßen Einzelgestalten und schönen grotteskeu Ornamenten reich ausgestatteten

Abb. 162. Giebelpartie von der Deutschhauskirche. (S. 207)
Phot. von F. Schmidt.

stuccierten Decke neben der Jahreszahl 1620 das Monogramm H. K. angebracht ist, den Stuck zu Ehren gebracht hatten, erscheint dieser überhaupt an den Decken und Wänden der Bürgerhäuser als wichtiger Rivale des Holzes. Im 17. Jahrhundert schwer und massiv, bekamen im darauffolgenden Jahrhundert die Stuccaturen den dem Wesen ihrer Technik entsprechenden leichten und graziösen Anstrich. Bezeichnende Beispiele für das 17. Jahrhundert bieten der am Ende des Kaiserhofes (so genannt nach den Bildnissen deutscher Kaiser an seiner Längswand) gelegene große Saal im Hintergebäude des Hauses Winklerstraße 5, die Säle im Hause Weintraubengasse 2 (Restaurant zum Krokodil) und das Fembohaus. 1662 erhielt die

Spitalkirche durch den Italiener Carlo Brentano ihren schwerfälligen barocken Stuccaturenschmuck.

Für die Baukunst gab es im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht viel zu thun. Nur ein bedeutenderes Bauwerk ist außer der Rathauserweiterung namhaft zu machen: das 1672 ausgeführte Waizenbräuhaus, dessen drei Giebelstockwerke von energisch geschwungenen Volutenpaaren eingefaßt sind. — Die wichtigsten Zeugen baukünstlerischer Thätigkeit sind die steinernen Chörlein, mit denen man nun die alten Häuser versah, wie beispielsweise das Imhoffsche Haus Tucherstraße 20. Als Flankierungsmotiv erscheint hier die an vielen Chörlein wiederkehrende hochgezogene Flachkonsole mit Maske. Gerne werden diese Flanken auch in Form grottesker Hermen gebildet. Jenem Chörlein verwandt ist ein anderes am Hause Josephsplatz 5, dessen Mittelfeld die auf den Epitaphien häufig wiederkehrende Darstellung eines auf einen Totenkopf gestützten kleinen Genius mit der Sanduhr zeigt. Häufiger als die polygone ist jetzt die rechteckige Grundrißform der wie am Hause Karolinenstraße 8 auch zuweilen zweistöckig vorkommenden Chörlein. Gerne werden sie auch statt aus Stein aus Holz gebildet. Ein typisches Beispiel hierfür bietet das Haus Breitegasse 71. Im 18. Jahrhundert kommt das hölzerne Chörlein allgemein in Gebrauch. Ein anmutiges Beispiel des Spätbarockstiles aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts mit zierlicher Ornamentik weist das Haus Karolinenstraße 30 auf (Abb. 160). Die Ornamentationsweise ist der des 1677 in Nürnberg geborenen und 1713 als fürstlicher Baudirektor in Bayreuth verstorbenen Paul Decker, des Verfassers des „Fürstlichen Baumeisters" verwandt, der durch Vorlagen zu Plafonds, Kaminen, Möbeln, Grotesken 2c. in der Weise seines künstlerischen Vorbildes Bérain auf die dekorativen Künste seiner Zeit einzuwirken suchte. Seine den Uebergang vom Barock zum Rococo bezeichnende Geschmacksrichtung zeigt auch die reiche innere Ausstattung der Aegidienkirche (Abb. 161), die nach dem Brande, der im Jahre 1696 die alte romanische Kirche eingeäschert hatte, in den Jahren 1711—1718 von dem Ingenieurobristen Gottlieb Trost nach dem Entwurf seines Vaters Johann Trost in den Formen des in Italien zur Ausbildung gebrachten klassizistischen Barockstils erbaut worden ist. Wirkungsvoll ist der Kontrast, den die zierlichen Formen des Portales mit der Mächtigkeit der dieses flankierenden hohen Säulen bilden, und einen wirksamen Gegensatz bilden auch der strenge Dorismus des unteren Teiles und die reiche und freiere Gliederung der gut entwickelten und mit weicher Einziehung des Helms besonders glücklich abgeschlossenen Türme. Der alte gotische Chor fand beim Neubau wieder Verwendung, erhielt aber eine prunkende Stuccaturverkleidung. Den barocken Hauptaltar schmückt eine durch einen der Preisler um eine himmlische Glorie verlängerte Werkstattwiederholung der van Dyckschen Beweinung Christi (Berlin). An den Chor schließt sich ein Kuppelraum an, dessen mit Zwickelmalereien versehene Kuppel nach außen nicht hervortritt. In das mit flott ausgeführten grotesken Stuccaturen und mit einem von Johann Martin Schuster und Johann Daniel Preisler stammenden stark manierierten großen Mittelbilde ausgestattete Spiegelgewölbe schneiden zur Anbringung von Thür- und Fensteröffnungen Stichkappen hinein. Die räumliche Wirkung dieses als gestrecktes Oval gebildeten säulenlosen Kirchenraums ist günstig, doch

stehen der die Kanzel enthaltende Kuppelraum und der Chor mit ihm in keinem organischen Zusammenhang. — Eine etwas jüngere Schöpfung des Nürnberger Spätbarockstiles ist mit seinen langgestreckten Pilastern, das Bezirksamtsgebäude. Ungefähr der Mitte Jahrhunderts gehören zwei Gebäude am Weinmarkt 10 und 12 an, von denen das erstere (Verein Merkur) ein stucciertes Treppenhaus besitzt, wie sie sich mehrfach in Nürnberg finden. Noch zwei Brücken sind hier als tüchtige Leistungen des Nürnberger Barockstils zu nennen: die 1700 ausgeführte Museumsbrücke, an deren Seitenmitten mit Wappen besetzte Pfeilerbekrönungen aufragen, welche die Form von Nischen haben und durch Gitterthüren abgeschlossen sind, und die zu Ehren Kaiser Karl VI. im Jahre 1728 aufgeführte, gleichfalls durch schöne Eisengitterungen ausgezeichnete Karlsbrücke, wo schön verzierte schlanke Obelisken die Pfeilerbekrönung bilden.

Auch das Rokoko mit seinen die Grotteske verdrängenden bizarren Schnörkeln und naturalistischen Blumengehängen hat in Nürnberg seine typischen Vertreter. Das beste Beispiel eines Rokokozimmers mit graziösen Stuckzieraten an Plafond, Kehlung und Wänden bietet das Haus Wunderburggasse 8. Hier hat sich auch der alte Rokokoofen erhalten, das beste Beispiel eines solchen aber bietet das Germanische Museum in einem aus Löffelholzischem Besitz stammenden Prachtexemplar. Nur vereinzelt finden sich die Elemente der Rokokodekoration an den Fassaden. Eine vollständige Rokokodekoration heiterster Art mit lustigen Schnörkeln am Chörlein und über den Fenstern zeigt das Haus in der Adlerstraße 19. Dieselbe Straße weist in dem schmuckreichen Hause 34 ein bezeichnendes Beispiel des Louis XVI.-Stiles auf. Wie dieser so hat auch der Klassizismus in Nürnberg nur ganz vereinzelte Blüten getrieben. Das Hauptwerk ist der im Jahre 1785 von den Deutschherren begonnene stark antikisierende Kuppelbau der Deutschhauskirche (Abb. 162), der unvollendet geblieben ist, weil der Orden zu Beginn unseres Jahrhunderts seine Bedeutung und Selbständigkeit verlor.

* * *

Auch Nürnberg, dessen Glanz im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts vollständig verblaßt war, hörte damals auf, eine selbständige Stadt zu sein. Finanziell zerrüttet, ohne lebenskräftige ideale Antriebe und politisch machtlos trat es in das 19. Jahrhundert hinein. Der Handel, der den Grund zu seiner einstigen Macht und Größe gelegt hatte, war vollständig gelähmt, dem gewerblichen Leben fehlte jeder höhere Schwung, und von einem über das lokale Interesse hinausgehenden künstlerischen Leben war keine Rede. Ein schönes Bild einer großen und stolzen Vergangenheit bot es den Fremden, die staunenden Auges ein Stück Mittelalter in die Gegenwart hineinragen sahen, aber das einst so kräftig pulsierende Leben war aus dem schönen Körper gewichen. Das wurde anders von dem Augenblicke an, als am 15. September des Jahres 1806 Nürnberg seine Reichsunmittelbarkeit aufgab und eine bayerische Stadt wurde. Da zeigte es sich, daß hier doch noch lebendige Kräfte latent gewesen waren, welche nur des Anschlusses an ein großes und starkes Ganzes bedurften, um selbst ein Ganzes zu werden. Handel und Gewerbe blühten wieder auf, und den veränderten Produktionsverhältnissen Rechnung

tragend, verwandelten sich viele Handwerkszweige in wohlorganisierte Fabrikbetriebe. Aus der alten Kunststadt ist heute eine von rauchenden Kaminen umgebene und vom modernen Leben durchflutete Industriestadt geworden, das Bild modernen Gewerbefleißes. So spiegelt sich wie einst hier der Geist der Zeit. Das ist ohne Frage erfreulich. Aber der Gegenwart fehlt, was die Vergangenheit bei allen ihr anhaftenden Mängeln in so hohem Maße besaß: die ideale Triebfeder. Bitter empfand dies schon Schiller und schrieb prophetischen Geistes die nur allzuwahren Worte nieder: „Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markte des Jahrhunderts." Eine Kunststadt ist Nürnberg im 19. Jahrhundert nicht gewesen, wenn sie auch von Anfang an die Traditionen der alten Kunst gehütet hat und bemüht war, in der Väter Weise zu bilden und zu bauen. Mehr als das Bedürfnis es erforderte, hat leider unser Jahrhundert an der Vernichtung des vorhandenen Schönen gearbeitet. In die schöne, durch die Jahrhunderte gewahrte Harmonie des Stadtbildes hat der Utilitarismus grelle Dissonanzen hineingetragen, und so das einheitliche Gepräge der Stadt ein für allemal verwischt. Er hat sich dem Alten nicht anzupassen gewußt, ja sich vielfach für berechtigt gehalten, rücksichtslos mit diesem aufzuräumen[115]). Gewiß, der Lebende hat Recht, aber doch nur soweit er großen, über das alltägliche Bedürfnis hinausgehenden Zielen zustrebt. Nicht den Untergang des Alten beklagt im letzten Grunde der Kunstfreund, vielmehr erscheint ihm dieser als eine tragische Notwendigkeit, was ihn schmerzt, ist die betrübende Thatsache, daß das Neue, welches an Stelle des Alten tritt, nicht den Vergleich mit diesem auszuhalten vermag. Er möchte, daß nach Jahrhunderten von den Schöpfungen unserer Kunst mit derselben Liebe und Begeisterung gesprochen werde, wie wir sie den Werken unserer großen Altmeister entgegenbringen. Das wird aber nicht geschehen, so lange wir kein anderes Bemühen zeigen als mit historischer Treue zu wiederholen, was wir von diesen überkommen haben. Die Geschichte der Nürnberger Kunst im 19. Jahrhundert, insbesondere der Baukunst, ist die Geschichte der Bemühungen, die künstlerischen Stilweisen, die vor Zeiten hier geblüht haben, vor allem die Gotik und die Renaissance zu neuem Leben zu wecken und Werke von historischer Stiltreue zu schaffen. Es ist von Interesse zu beobachten, wie dem letzten Drittel des Jahrhunderts, dank dem Wirken einzelner tief in der alten Kunst wurzelnder Meister gelang, was die Romantiker aller Begeisterung und Schwärmerei zum Trotz nicht erreicht hatten. Aber am Ziele angelangt und im Anschauen dieser bis zur Täuschung gelungenen Nachahmungen und Nachbildungen ist einem die Erkenntnis aufgegangen, daß die historische Stilkunst zwar ein notwendiges Durchgangsstadium war, auf die Dauer aber unhaltbar ist, und daß die beste Anpassung an das Alte die ist, für die eigene Zeit ebenso eigenartig, selbstständig, modern zu schaffen, wie es die alten Meister für die ihre gethan haben.

Wie in das vierzehnte, so tritt Nürnberg auch in das zwanzigste Jahrhundert als eine gewerbreiche blühende Handelsstadt. Seine Großindustrie beherrscht die Welt. Wird Nürnberg dereinst auch wieder die große Kunststadt sein? Wenn die Begeisterung für die alte Kunst das beste Mittel ist, um einer neuen Kunst das Leben zu geben,

ſo iſt Nürnberg dafür der beſte Boden, denn wie keine Stadt iſt Nürnberg dazu angethan, in uns die Begeiſterung zu wecken für die Größe, Kraft und Schönheit deutſcher Kunſt. So iſt Nürnberg nicht nur dazu berufen, Hüterin des Alten zu ſein, ſondern hat zugleich die Aufgabe, Pflegerin des Neuen zu werden. Es thue, was ſchon Einige mit jugendfrohem Eifer begonnen haben und pflege die junge Saat, die jetzt mit ſo geſunder Triebkraft dem künſtleriſchen Boden der Zeit entwächſt, dann kann es hoffen, in ſeinen Mauern wieder eine neue Kunſtblüte zu erleben. Davon iſt kein geringerer überzeugt als Dürer, der in der Vorrede zu ſeiner Proportionslehre die beherzigenswerten Worte niedergeſchrieben hat:

„Dann es muß gar ein ſpröder Verſtand ſein, der ihme nit trauet auch etwas Weiters zu erfinden, ſondern liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein Anderen nach und unterſteht ſich nichten weiter nachzudenken. Derhalb gebührt einem jeglichen Verſtändigen alſo einem Anderen nachzufolgen, daß er nit verzweifel, daß er mit der Zeit auch ein Beſſeres erfinden mög. Dann ſo daß geſchicht, darf es keinen Zweifel, daß dieſe Kunſt wieder wie vor Alter ihr Vollkommenheit erlangen mög.“

Blick auf Nürnberg von Südoſten her.
Phot. von F. Schmidt.

Litteratur-Anmerkungen.

1. Th. Volbehr, Aesthetische Urteile und kunstgeschichtliche Würdigung. Kunst- und Kunsthandwerk 1898, S. 297 ff.

2. K. Hegel, Die Chroniken der deutschen Städte I—V. Leipzig, Hirzel 1862—1874. — E. Mummenhoff, Altnürnberg. Schilderungen aus der älteren reichsstädtischen Zeit bis zum Jahre 1350. Bamberg, Buchner 1890. — L. Rösel, Alt-Nürnberg. Geschichte einer deutschen Stadt. Nürnberg, Korn 1895. — E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg, Braun 1896. — E. Mummenhoff, Der Reichsstadt Nürnberg geschichtlicher Entwicklungsgang (Vortrag), Leipzig 1898 — R. von Rettberg, Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen. Stuttgart, Ebner & Seubert 1854. — J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen, Beck 1860 u. 1862. — J. G. Wolff und G. W. K. Lochner, Vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und anderer Merkwürdigkeiten Nürnbergs. Nürnberg, Schrag 1875. — L. Ritter, Malerische Ansichten aus Nürnberg. Mit Text von R. Dohme. Berlin, Wasmuth 1882. — P. J. Rée, Wanderungen durch das alte Nürnberg. Nürnberg, Schrag 1889. — H. Stegmann, Nürnbergs geschichtliche und kunstgeschichtliche Entwicklung und seine Kunstdenkmale. Separatabdruck aus der Festschrift zur 40. Hauptversammlung der Vereins deutscher Ingenieure in Nürnberg vom 11.—15. Juni 1899. — H. Barbeck, Alt-Nürnberg. Kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit. (Abbildungen.) Nürnberg, Barbeck o. J. — Künstlerbiographien siehe: Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig, Duncker & Humblot 1875 ff.

3. E. Mummenhoff, Die Burg zu Nürnberg. Nürnberg, Schrag 1896. — A. Essenwein, Die romanische und die gotische Baukunst. Handbuch der Architektur II, 4 Abt., 1. u. 2. Darmstadt, Bergsträßer 1889 u. 1892.

4. J. M. Lotter, Sagen, Legenden und Geschichten der Stadt Nürnberg. Nürnberg, J. Ph. Raw (J. Braun) 1899.

5. B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayerisch Schwaben, Franken und der Pfalz. München, Hirth 1888.

6. M. Bach, Die Mauern Nürnbergs. Mitt. d. Ver. f. Geschichte d. Stadt Nürnberg 1884, S. 47 ff.

7. M. M. Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus. Nürnberg, Campe 1831. — B. Riehl a. a. O.

8. P. J. Rée, Führer durch die St. Jakobskirche in Nürnberg. Nürnberg, Schrag o. J.

9. Des Hieronymus Praun Prospekt der Stadt Nürnberg vom Jahre 1608. Nach dem im kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg befindl. Original herausgeg. vom Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, mit Text von Dr. Karl Schaefer. Nürnberg, Schrag 1896.

10. E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg, Schrag 1891. — E. Mummenhoff, Führer durch das Rathaus zu Nürnberg. Herausgeg. vom Stadtmagistrat. Nürnberg 1896.

11. E. Mummenhoff, Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. Bayer. Gewerbezeitung 1890, S. 2 ff. 1891, S. 193 ff.

12. M. Gerlach, Totenschilder und Grabsteine. Mit Vorwort von H. Bösch. Wien, Gerlach u. Schenk o. J.

13. J. W. Hilpert, Die Kirche des heil. Laurentius. Nürnberg, Campe 1831.

14. H. Stegmann, Das Germanische Museum in Nürnberg in seinen Räumen und Gebäulichkeiten. Nürnberg, Soldau o. J.

15. J. Groeschel, Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald in Nürnberg. Die Denkmalpflege I, S. 93.

16. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, Grote 1887.

17. R. Bergau, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg. Berlin, Ernst & Korn 1871. — H. Wallraff, Bericht über den Entwurf zur Wiederherstellung des „Schönen Brunnens" auf dem Hauptmarktplatze zu Nürnberg. Nürnberg 1898.

18. H. Stegmann, Die Rochuskapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft 1885.

19. G. W. H. Lochner, Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden. Wien, Braumüller 1875.

20. C. Lachner, Die Holzarchitektur Nürnbergs. Bayer. Gewerbezeitung 1883, S. 161 ff.

21. Albrecht Dürers Wohnhaus und seine Geschichte. Nürnberg 1896.

22. P. J. Rée, Madonna vom Wohnhause des Veit Stoß. Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum 1892, S. 105 ff.

23. F. Wanderer, Adam Kraft und seine Schule 1490—1497. Nürnberg, Schrag o. J. — P. J. Rée, Adam Kraft. Bayer. Gewerbezeitung 1895, S. 385 ff. — B. Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin, Heitz 1897.

24. Ph. M. Halm, Die Kreuzwegstationen zu Bamberg und Adam Krafft. Zeitschr. für bildende Kunst 1898/99, S. 57 ff.

25. A. Bauch, Wann ist Meister Adam Krafft gestorben? Repertorium für Kunstwissenschaft XIX. (1896), S. 28.

26. R. Bergau, Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke. Nürnberg, Schrag o. J. — P. J. Rée, Veit Stoß. Bayer. Gewerbezeitung 1894, S. 337 ff.

27. R. Bergau, Veit Stoß als Erzgießer. Zeitschrift f. bildende Kunst 1878, S. 192. — Hans Petz, Urkunden und Regesten aus dem königl. Kreisarchiv zu Nürnberg 5799—5803. Jahrbuch d. kunsth. Samml. des Allerh. Kaiserhauses 1889, XXXIX.

28. H. Weizsäcker, Veit Stoß als Maler. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XVIII. (1897), S. 61.

29. K. Schaefer, Albrecht Dürer und der Rahmen des Allerheiligenbildes. Mitteil. aus d. German. Nationalmuseum 1896, S. 53 ff.

30. G. von Bezold, Der Meister der Nürnberger Madonna. Mitteil. aus dem German. Nationalmuseum 1896, S. 29 ff.

31. W. Lübke, Peter Vischers Werke. Nürnberg, Soldan o. J.

32. K. von Stegmann, Bronzestudien. Bayer. Gewerbezeitung 1884, S. 5 ff. — A. W. Döbner, Peter Vischer-Studien. Mitteil d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1892, S. 165 ff.

33. A. W. Döbner, Das Sebaldusgrab in Nürnberg. Christl. Kunstblatt 1866, Nr. 10 ff. — G. Autenrieth, Das Sebaldusgrab Peter Vischers historisch und künstlerisch betrachtet. Zweite Auflage von Dr. Georg Seeger, Nürnberg 1899.

34. H. Weizsäcker, Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab. Jahrbuch der preuß. Kunstsf. XII. (1891), S. 50 ff.

35. G. Seeger, Peter Vischer der Jüngere. Leipzig, Seemann 1897.

36. B. Daun, Was stellt das Vischersche Tucher-Epitaph dar? Repertorium f. Kunstwiss. XXI. (1898), S. 198 ff.

37. H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, Grote 1890. — H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrh. Frankfurt a. M., Keller 1891.

38. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler. Leipzig, Brockhaus 1843, S. 284.

39. W. Weisbach, Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger. Zeitschrift für bild. Kunst 1897/98, S. 234 ff.

40. W. von Seidlitz, Michael Wolgemut, Die Wandlungen seiner Malweise. Zeitschr. für bild. Kunst 1883, S. 169. — H. Stegmann, Ueber das Leben Michel Wolgemuts. Repertorium f. K. XIII. (1890), S. 60 ff. — S. Soldan, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut. Mit Text von B. Riehl und H. Thode. Nürnberg, Soldan & Stein o. J.

41. G. Hager, Wolf Traut und der Artelshofer Altar. Kunstchronik (1889), S. 579 ff. — R. Stiassny, Die Sebastianszeichnung von Hans Traut. Kunstchronik 1891, S. 202.

42. W. Schmidt, Wolf Traut. Repertorium f. Kunstwiss. XII. (1889), S. 300 ff.

43. V. von Loga, Beiträge zum Holzschnittwerk Michael Wolgemuts. Jahrbuch der preuß.

Kunstf. XVI. (1895), S. 224. — H. Stegmann, Die Handzeichnungen der Manuskripte der Schedelschen Weltchronik. Mitteil. a. d. German. Nationalmus. 1895, S. 115 ff.

44. S. Colvin, Eine Zeichnung von Michael Wolgemut. Jahrbuch d. preuß. Kunstf. VII. (1886), S. 98.

45. V. von Loga, Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik. Jahrbuch der preuß. Kunstf. IX. (1888), S. 93 ff.

46. M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. II. Aufl. Leipzig, Seemann 1884. — A. Springer, Albrecht Dürer. Berlin, Grote 1892. — W. Lübke, Albrecht Dürers sämtliche Kupferstiche. Nürnberg, Soldau o. J. — C. v. Lützow, Albrecht Dürers Holzschnittwerk. Nürnberg, Soldau o. J. — F. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin, Grote 1883 ff. S. auch Anmerkung 40.

47. K. Lange und F. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle a. S., Niemeyer 1893.

48. W. von Seidlitz, Ein neues Selbstbildnis Dürers. Jahrbuch der preuß. Kunstf. XV. (1894), S. 23.

49. M. J. Friedländer, Dürers Bildnisse seines Vaters. Repertorium f. K. 1896, S. 12 ff.

50. D. Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München, G. Hirth 1892.

51. G. von Térey, Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt von 1494—1496. Straßburg, Heitz 1892. — W. Schmidt, Albrecht Dürer in Basel und Venedig. Kunstchronik 1892, Sp. 537 ff.

52. H. Lücke, Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Zeitschr. f. bild. Kunst 1885, S. 197 ff.

53. M. Thausing, Dürers Hausfrau. Zeitschr. f. b. Kunst 1869, S. 33 ff.

54. L. Justi, Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. Repertorium f. K. XXI. (1898), S 346 ff. — B. Haendcke, Dürers Beziehungen zu J. de' Barbari, Pollajuolo und Bellini. Jahrb. d. preuß. Kunstf. XIX. (1898), S. 161.

55. C. Gurlitt, Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Repertorium f. Kunstwiss. XVIII. (1895), S. 112 f.

56. J. Neuwirth, Zur zweiten Reise Dürers nach Italien. Zeitschr. f. bild. Kunst 1886, S. 87 ff.

57. A Rosenberg, Dürers Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Gemäldegalerie. Zeitschrift f. bild. Kunst 1893, S. 225 ff.

58. M. Zucker, Dürers Stellung zur Reformation. Erlangen, Deichert 1886. — Th. Kolde, Albrecht Dürer und die Reformation. Leipzig, G. Böhme 1887. — P. Kalkhoff, Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers Dürers Flucht vor der niederländischen Inquisition und Anderes. Repertorium f. Kunstwiss. XX. (1897), S. 443 ff.

59. B. Haendcke, Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Straßburg, Heitz 1899. Aus: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 19.

60 E. Chmelarz, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses IV. (1886), S. 289.

61. F. Schestag, Kaiser Maximilians I. Triumph. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses I. (1883), S. 154 ff.

62. M. J. Friedländer, Ein Entwurf Dürers zu einer Wanddekoration. Jahrb. d. preuß. Kunstf. XVI. (1895), S 240 — Mummenhoff, Führer durch das Rathaus zu Nürnberg 1896.

63. E. Chmelarz, Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilians I. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses III. (1885), S. 88 ff.

64. K Lange, Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis. Zeitschrift für bild. Kunst 1898 S. 121 ff u. 1899, S. 220 ff.

65. U. Thieme, Hans Schäuffleins malerische Thätigkeit. Leipzig, Seemann 1892.

66. C. Dodgson, Zum Holzschnittwerk Erhard Schöns und Peter Flötners. Repertorium f. Kunstwiss. XX. (1897), S. 206 ff.

67. K. Koelitz, Hans Sueß von Kulmbach Leipzig, Seemann 1891.

68. C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts. Berlin, Grote 1891.

69. A. Kurzwelly, Forschungen zu Georg Pencz. Leipzig, Hiersemann 1895. — R. Stiassny G. Penz als Italist. Kunstchronik 1890, Sp. 177 ff.

70. M. J. Friedländer, Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister J. B. — G. Pauli, Der Meister J. B. und Georg Pencz. Repertorium f. K. XX. (1897), S. 130 u. 298.

71. A. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig, Seemann 1875. — G. Pauli, Hans Sebald Beham in seiner Entwicklung als Kupferstecher. Repertorium f. K. XIX. (1896), S. 333. Derselbe, Die Radierungen Hans Sebald Behams. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. XVIII. (1897), S. 73.

72. O. von Schorn, Heinrich Aldegrever. Bayer. Gewerbezeitung 1884, S. 1 ff.

73. Th. Hampe, Johann Neudörfer d. ä. Bayer. Gewerbezeitung 1898, S. 2 ff.

74. F. F. Leitschuh, Georg III. Schenk von Limpurg. Bamberg, Züberlein 1888.

75. J. Springer, Die Glasgemälde der Landauerschen Kapelle. Kunstchronik 1891, Sp. 145 ff.

76. C. W. Friedrich, Augustin Hirsvogel als Töpfer. Nürnberg 1885.

77. C. Friedrich, Die alten Kachelöfen auf der Burg in Nürnberg. Bayer. Gewerbezeitung 1885, S. 166 ff. — A. Roeper, Sammlungen von Oefen in allen Stilarten. Unter Mitwirkung u. einem Vorwort von H. Boesch. München, Albert o. J. — C. Schrag, Alte Kachelöfen im Germanischen Nationalmuseum und auf der Burg in Nürnberg. Beschrieben und mit einem Vorwort versehen von P. J. Rée. Nürnberg, Schrag o. J.

78. von Imhoff, Hans Sebald Lautensacks Ansichten von Nürnberg. Mitt. d. Vereins für Gesch. d. Stadt Nürnberg II. (1880), S. 164 ff.

79. K. Lange, Peter Flötner. Berlin, Grote 1897. — J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München u. Leipzig, Hirth 1890. — Das Kunstbuch des Peter Flötner. Berlin, Schuster 1882. — K. Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. XVI. (1895), S. 1.

80. A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmann 1888.

81. Virgil Solis. Bayer. Gewerbezeitung 1885, S. 1 ff.

82. J. E. Wessely, Jost Amman in J. Meyers Allgemeinem Künstlerlexikon 1872, Band I, S. 639 ff.

83. O. von Schorn, Johann Sibmacher. Bayer. Gewerbezeitung 1879, S. 201 ff.

84. A. Winkler, Die Gefäß- und Punzenstecher der deutschen Hochrenaissance. Jahrb. der preuß. Kunstsl. XIII. (1892), S. 93.

85. R. Bergau, Wentzel Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold. Berlin, Bette o. J.

86. R. Steche, Zwei Radierungen von Wenzel Jamnitzer. Mitteil. a. d. German. Nationalmus. III. (1893), S. 36 ff.

87. F. Luthmer, Gold- und Silber. Leipzig, Seemann 1888. — E. Wernicke, Zur Nürnberger Künstlergeschichte. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg X. (1893), S. 52 ff. — P. J. Rée, Die Goldschmiede der deutschen Renaissance. Bayer. Gewerbezeitung 1894 S. 241 ff.

88. Ein Vergessener aus Nürnbergs Vorzeit. Kunstchronik 1887, Sp. 18 ff.

89. M. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M., Keller 1890.

90. A. Hofmann, Ueber Wenzel Jamnitzer. Bayer. Gewerbezeitung 1890, S. 169 ff. — M. Rosenberg, Jamnitzer und Petzolt. Kunstgewerbeblatt 1885, S. 57 ff. — F. Luthmer, Zwei Figuren von W. Jamnitzer. Kunstgewerbeblatt 1887, S. 86. — C. Gurlitt, Wenzel Jamnitzer und der kursächsische Hof. Kunstgewerbeblatt 1885, S. 51.

91. A. Pabst, „Ein verlorenes Werk des Christoph Jamnitzer" und „Weitere Werke des Christoph Jamnitzer." Kunstgewerbeblatt 1885, S. 21 und 129. — F. Schlie, Ein Werk des Christoph Jamnitzer. Kunstgewerbeblatt 1888, S. 152 ff.

92. A. Essenwein, Zwei Werke des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lenker im German. Museum. Mitteil. a. d. German. Nationalmus. 1886, S. 179 ff. — H. Bösch, Ein Pokal des Nürnberger Goldschmiedes Elias Lenker. Mitteil. a. d. German. Nationalmus. 1893, S. 3 ff.

93. H. Bösch, Hans Sachs Spruchgedichte von den Nürnberger Kandelgießern. Mitteil. a. d. German Nationalmus. 1889, S. 73 ff.

94. H. Demiani, François Briot, Caſpar Enderlein und das Edelzinn. Leipzig, Hierſemann 1897.

95. H. Stegmann, Zur Geſchichte der Herſtellung und Verzierung der geſchlagenen Meſſingbecken. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1899. S. 11 ff.

96. H. Böſch, Nürnberger Plattner des 16. Jahrhunderts. Mitteil a. d. German. Nationalmuſ. 1889. S. 254 ff. — W. Boeheim, Nürnberger Waffenſchmiede und ihre Werke. Jahrb. des Allerh. Kaiſerhauſes XVI. (1895), S. 364 ff.

97. G. Speckhart, Peter Henlein, der Erfinder der Taſchenuhr. Nürnberg, Stich 1890.

98. M. Gerlach, Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Mit textl. Erläuterungen von H. Böſch. Wien, Gerlach & Schenk o. J.

99. W. Weimar, Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100—1812 an Stein-, Bronze- und Holzplatten. 68 Tafeln in Großfolio. Wien. Gerlach & Schenk 1898.

100. Katalog der im German. Muſeum befindl. Bronceepitaphien des 15.—18. Jahrhunderts. Nürnberg 1891. — A. Eſſenwein, Bronceepitaphien von Handwerkern im German. Muſeum. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1886, S. 185 ff.

101. R. Bergau, Die Nürnberger Erzgießer Labenwolf und Wurzelbauer. Zeitſchrift für bild. Kunſt 1880, S. 16 ff.

102. R. Bergau, Ein Brunnen von Georg Labenwolf. Kunſtgewerbeblatt 1885, S. 139.

103. Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Kunſt-Sammlung des Muſeums Chriſtian Hammer in Stockholm. (Mit Abbildungen.) Köln 1893.

104. E. Jonas, Wurzelbauers Bronzegruppe: Venus und Amor mit Delphin. Zeitſchrift f. bild. Kunſt. 1890, S. 299.

105. H. Böſch, Verzeichnis Nürnberger Hafnermeiſter von 1520—1868. Kunſtgewerbeblatt 1888, S. 34 ff.

106. F. Wibel, Beiträge zur Geſchichte, Etymologie und Technik des Wismuths und der Wismuth-Malerei. Muſeum f. Kunſt und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1890. Hamburg 1891, S. 41 ff.

107. M. Jähns, Handbuch einer Geſchichte des Kriegsweſens. Leipzig, Grunow 1880, S. 1164/65 und 1183 ff.

108. W. Biede, Nürnberger Motive. Mit Vorwort von Dr. P. J. Rée. Nürnberg 1894 und 95. — M. Gerlach, Nürnbergs Erker, Giebel und Höfe. Photogr. Aufnahmen. Wien, Gerlach & Schenk o. J. — G. von Bezold, Die Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland ꝛc. Stuttgart, A. Kröner 1900. Aus: Handbuch der Architektur II, 7.

109. J.L.Sponſel, Sandrarts Teutſche Academie. Kritiſch geſichtet Dresden, W. Hoffmann 1896.

110. F.F.Leitſchuh, Die Familie Preisler und Marcus Tuſcher. Leipzig, E. A. Seemann 1886.

111. F. Wanderer, Die Geſchichte des Nürnberger Peuntbrunnens. Mitteil. d. Ver. für Geſch. d. Stadt Nürnberg III. (1881), S. 169 ff.

112. Katalog der im German. Muſ. befindl. Kunſtdrechslerarbeiten des 16—18. Jahrh. aus Elfenbein und Holz. Nürnberg 1891.

113. C. Friedrich, Die altdeutſchen Gläſer. Nürnberg, Bieling (G. Dietz) 1884.

114. A. Pabſt, Fayencefabriken in Nürnberg. Kunſtgewerbeblatt 1887, S. 172.

115. Die Mauern Nürnbergs. Kunſtchronik 1870, S. 175. — M. Thauſing, Eine unblutige Commune in Deutſchland. Zeitſchr. für bild. Kunſt 1872, S. 69 ff. — Alt-Nürnbergs Untergang. Zeitſchr f. bild. Kunſt 1872, S. 316 ff. — Denkmälerfrevel in Nürnberg. Kunſtchronik 1872, S. 421. — Krsnjavi. Die Vandalen in Regensburg und Nürnberg, Kunſtchronik 1880, Nr. 2.

Register.

Abbeck, Hans Heinrich 177, 200.
Adlerstraße No. 14, Eisenengiebel 34.
— No. 19, Rokokofassade 207.
— No. 21, (statt Karolinenstraße 24) Hof 74.
— No. 25, Renaissancebau 192.
— No. 28, Eckthürmchen 47.
— — Madonna 64.
— No. 34, Fassade 207.
Adlerwappen am Rathause 33 (Abb. s. Titelblatt).
Adolf von Nassau 47.
St. Aegidienkirche 22, 206 (Abb. S. 202).
— Deckenbild 200.
— Deckersche Grablegung 81 (Abb. S. 80)
— Eißensches Epitaph 107.
— Eucharius-kapelle 23 (Abb. S. 16).
— Hauptaltar 206.
— Landauersches Grabmal 90.
— Madonna an der Tetzelkapelle 79.
— Tetzelkapelle 23, 68, 79, 90.
— Wolfgangskapelle 23.
St. Aegidienkloster 22, 26.
St. Aegidius Standbild Dötschmannsplatz No. 13 S. 77.
Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz 107, 134, 146.
Albrecht Alcibiades, Markgraf von Brandenburg 65, 183.
Albrecht Dürerplatz No. 4, Madonna 79.
— No. 14, Vertäfelung 178.
Aldegrever, Heinrich 146 (Abb. S. 147).
Almosenhaus 71.
Altdorf 173.
Altdorfer, Albrecht 143.
Alt-Nürnberg s. Burg, Fünfeckiger Turm.
Amman, Jost 156, 180 (Abb. S. 157).
Andreä, Hieronymus 147.
Aeneas Sylvius 32, 47.
St. Annakapelle bei St. Lorenzen 68, 116,
Apollonbrunnen 109 (Abb. S. 101).
Aristoteles 54.
Aschaffenburg 107, 143, 146, 147.
Aufruhr i. J. 1348 S. 36.
Augsburg 106, 143, 154, 164, 170, 180.
Augustiner 26.
Augustinerkirche 26, 68, 114 (Abb. S. 64).
Augustinerkloster 26, 46, 89, 116.

Backsteingiebel 33 f. u. 72.
Bamberg 23, 24, 25, 58, 91, 96, 97, 147, 198
Bandel, Ernst von 56.
Kgl. Bankgebäude 68.
Barbari, Jacopo de' gen. Walch 102, 124, 144.
Barchentweber 28.
Barfüßer s. Franziskaner 26.
Barfüßerbrücke (Museumsbrücke) 26, 70, 207.
Barfüßerkirche 26, 40.
St. Bartholomäuskirche in Wöhrd, St. Bartholomäusstatuette 158.
Basel 121, 167.
Bastionen 52, 54.
Baumhauer, Sebald 178.
Bayerisches Gewerbemuseum 26.
— Flötner, Plaketten 153 (Abb. 153).
— Vertäfelung aus dem von Forsterschen Hause 177 (Abb. S. 169).
Bayerischer Hof (Hotel), Hof 189
Bayr, Melchior 158.
Beck, Sebald 177.
Beckschlager 169.
Beer, Hans 88.
Befestigungswerke 14, 18 f., 28—31, 49—54, 69, 140, 181—184 f. auch unter Burg (Abb. S. 5, 6, 49—52).
Behaim, Martin 101.
Beham, Barthel 145, 146 (Abb. S. 146).
— Hans Sebald 145 f., 185 (Abb. S. 145).
Beheim d. ä., Hans 11, 57, 68, 73—76. 195, 198.
— Hans d. j. 76.
— Hans Wilhelm 177, 200.
— Heinrich, Palier 57.
— Paul 68, 76. 183.
Bellini, Giovanni 125.
Bemmel, Willem van 201.
Bérain 206.
Berckhausen, Hieronymus 198.
Bergstraße No. 11, Eckthürmchen 47.
Berlin 109, 147, 203.
— (Museen) 20, 64, 110, 125, 133, 144, 149, 206.
Bernini 201.
Berthold, Meister 34, 111.
Bettelmönche 26.
Beuerlein, Hans 27, 68.
Bezirksamtsgebäude 207.
Bierbaum, Otto Julius 5.
Bildhauerkunst 32 f., 54—64, 79—110, 152—156, 173—175, 199 f., 201.
Bindergasse No. 1, Gläserner Himmel 77, 79.
— No. 20, Josua- u. Kalebrelief 79 f., 89.
— No. 26, Hof 74 (Abb. S. 73).
Blick auf die Stadt (Abb. S. 1, 209).
Böhmen 98.
Bologna 126.
St. Bonifacius 21.
Bonnacker 180.
Brabantia u. Norimberga, Relief siehe Rathaus.
Brandenburg, Markgrafen von 14
Bratwurstglöcklein 39 (Abb. S. 29).
Braun, Hieronymus, Stadtplan 28.
Breitegasse No. 71 Chörlein 206.
Brentano, Carlo 38, 206.
Breslau 98, 111, 113.
Briot, François 167.
Bromig 201 (Abb. S. 195.)
Brücken 28, 70, 207.
Brückenpfeiler bei der Insel Schütt 28.
Brunnen siehe: Apollonbrunnen, — Burg, Tiefer Brunnen. — Dudelsackpfeiferbrunnen. — Fleischhausbrunnen. — Gänsemännchenbrunnen. — Hanselbrunnen. — Löwensäule. — Mauritiusbrünnlein. — Peuntbrunnen. — Rathausbrunnen. — Schöner Brunnen. — Tritonbrunnen. — Tugendbrunnen.
Brunnengäßchen No. 14 Kutscherhof 191.
Buchhändler 33.
Bülmann, Hans 172.
Burg 7—18, 51, 69, 100 (Abb. S. 3—13).
— Adlerdecke 15.
— Amtmannswohnung 11 und 12 f. (Abb. S. 10).
— Befestigungswerke 31, 54, 69, 76, 171, 182 f.
— Bildersammlung 18.
— Blick vom Neuthor aus (Abb. S. 20).
— Blick von der Sebalduskirche aus (Abb. S. 27).
— Blick vom Oestnerthorgraben aus (Abb. S. 6).
— Burggrafenburg 11 ff., 69.
— Doppelkapelle 15—18 (Abb. S. 12 u. 13).
— Felderdecke von Springinklee d. j. 15, 144.
— Freiung 14.
— Fünfeckiger Turm 7 f, 11 (Abb. S. 5).
— Hasenburg 14.
— Heidenturm 7, 8, 15 (Abb. 3).
— Himmelsthor 14.
— Hof der Kaiserburg 15.
— Kachelöfen 15, 150.
— Kachelofen von Augustin Hirschvogel 150 (Abb. S. 149).
— Kaiserburg 7, 13—18, 69 (Abb. S. 10).
— Kaiserkapelle 17 (Abb. S. 13).
— Kaiserstallung 11, 54, 72 (Abb. 5, 9).

Burg, Kemenate 15.
— Linde im Burghof 15.
— Luginsland 11, 51 (Abb. 5).
— St. Margaretenkapelle 15 (Abb. S. 12).
— St Ottmarskapelle 11 f.
— Palas 15.
— Portal zum Hof der Kaiserburg 14.
— Schwedenhof 13.
— Sinwellturm 14, 15 (Abb. S. 11).
— Tiefer Brunnen 14.
— Unterirdischer Gang 33.
— Wappen von Kraft an der Kaiserstallung 11.
Burggraf 11, 13.
Burggrafenburg s. Burg.
Burgkmair, Hans 136.
Burgstraße No. 10 Scheurlsches Haus 78, 186.
Büttnertanz, Haus zum 19.

Carl, Johann 198.
— Peter 197.
Celtis, Konrad 73, 100.
Chörlein 47 f., 184 f., 190, 206 (Abb. 22, 45, 48, 199).
Cisterzienser 26.
Cyrillus, Pater 18.

Dacherker 189 f. (Abb. S. 179).
Decker, Hans 81 (Abb. S. 80).
— Paul 206.
Deichsler 110.
Delft 205.
Denner, Christoph 204.
Deutschhauskirche 26, 207 (Abb. 205).
Deutschorden 25 f., 207.
Deutschordenshaus 26.
Diana 7.
Dietterlein, Wendel 193.
Doktorszwinger s. Neuthorbastion 183.
Dominikaner 26.
Dominikanerkirche 26 f., 201.
Dominikanerkloster 27, 89.
Donatello 94.
Doppelkapelle s. Burg.
Dorsch, Christoph 204.
— Susanne Marie 204.
Dötschmannsplatz No. 13 St. Aegidius 7.
— — Fachwerkbau 77.
— No. 20 Madonna 79.
Drahtzieherei 49.
Drechsler 203 f.
Dresden 123, 126, 164.
Dudelsackpfeiferbrunnen 110.
Dümpel, Veit 177, 200.
Dürer, Albrecht, d. ä. 65, 120, 157.
— Albrecht 2, 4, 15, 20, 37, 42, 54, 94, 102, 105, 110, 111, 116, 120—143, 144, 146, 147, 149, 151, 153, 157, 166, 173, 178, 180, 181, 184, 185, 200, 209 (Abb. S. 89, 112—141).
— Hans 144.
Dürerhaus 77 (Abb. S. 76).
Dürerplatz s. Albrecht Dürerplatz.
Dürertürme s. Rundtürme
Durlach 175.
van Dyck 207.

Ebner 91.
Ebnersgasse No. 8 Eisenengiebel 34.
Eberarch Hof, Kapelle 68.
Eckelein von Gailingen, Raubritter 12.
Eckthürmchen 47.
Ehemann, Hans 172.
Eichstätt 109.
Einbringung der Reichskleinodien 37.
Eingemauerter Mönch, Sage 45.
Eisengitter 57.
Eisenschneider 203.
Eißen 107.
St. Elisabethkirche 40.
Ellenbogengäßchen, Standbild Karl IV. von einem Hause, jetzt im Berliner Museum 64.
Elsner, Jakob 147.
Enderlein, Kaspar 167—169 (Abb. S. 162).
Engel, Standbild am Nassauerhaus 47.
Engelhardt, Daniel 158.
Epitaphien auf den Friedhöfen 173, 203 (Abb. S. 165, 196).
Eppelein von Gailingen s. Eckelein von Gailingen.
Erasmus von Rotterdam 134, 142.
Erfurt 106.
Erlangen 120.
Ermels, Johann Franz 201.
Erwin, Meister 3, 45, 46.
Erzguß 48, 96—110, 173—175, 201—203.
Eucharius kapelle s. u. Aegidienkirche.
van Eyck 112.

Fachwerkbauten 31, 76 ff., 189.
Färberbrücke 30.
Fayencen 204 f. (Abb. S. 198).
Fazuni, Antonio 76, 171, 182, 184.
Fembohaus 195 (Abb. S. 188).
— Stuccaturen 205.
Ferdinand I., Kaiser 172.
Ferdinand III., Kaiser 204.
Fetzergasse No. 12, Fachwerkbau 78.
Findel 26.
Fischer, Johann Georg 180.
Fleischbrücke 70, 197, 198 (Abb. S. 191).
Fleischhaus 195 (Abb. S. 189).
Fleischhausbrunnen 195.
Florentiner Malerschule 110.
Florenz 121, 124.
Flötner, Peter 109, 152—155, 158, 161, 170, 177, 185, 186, 187, 203 (Abb. S. 151—155).
Folterkammer s. Rathaus.
Forchheim 64.
Frankfurt a. M. 180.
Frankreich 119.
Franziskaner 26.
Frauengasse, Kornhäuser 71.
Frauenkirche 36 f., 94 (Abb. S. 27).
— Bildwerke 59 ff. (Abb. S. 57).
Männleinlaufen 37, 165, 172.
— St. Michaelschörlein 36, 37.
— Peringsdörfersches Grabmal von Kraft 89.
— Rebeckesches Grabmal von Kraft 89 (Abb. S. 85).
— Tucheraltar 111.
Frauenthor, Äußeres 51, 54.
— Inneres 30, 72.
Freibrief der Unfreien Sygena 8.
— Friedrichs II. 4.
Freiburg 45.
Freiung s. Burg.
Frey, Agnes 121 ff.
— Hans 121 f., 166.
Friedensmahl 35.
Friedrich Barbarossa 14.
— II., Kaiser 4.
— III., Kaiser 15.
— von Hohenstaufen 18.
— II., Markgraf von Brandenburg 68.
— IV., Markgraf von Brandenburg 149.
— der Weise, Kurfürst von Sachsen 76, 107, 123, 134, 158.
— Wilhelm von Brandenburg, der große Kurfürst 203.
— II. König von Dänemark 173.
Fugger 106.
Fünfeckiger Turm s. Burg.
Fünferhaus 79.
Fürth 21, 87.

Gänsemännchen-Brunnen 109 f. (Abb. 102).
Gärtner, Georg 200.
Gelbgießer 48.
Gemmenschneider 204.
St. Georg, Relief von Kraft, Theresienstraße No. 23 S. 79.
— Relief Winklerstraße No. 35 S. 79.
— Standbild, am Hause zum geharnischten Mann 171.
Gerhard, Paul 132.
Germanisches Nationalmuseum 26, 37.
— Apostelfiguren aus Thon 58.
— Bildnis Jakob Muffels, Kopie nach Dürer 180.
— Chörlein des Sebalder Pfarrhofes (Uebertragung) 48.
— Dudelsackpfeifer, Holzmodell 110.
— Dürer, Beweinung Christi 123.
— — Albrecht, Allerheiligenbild mit Rahmen (Kopie) 128 (Abb. S. 118).
— — Herkules und die stymphalischen Vögel 124.
— — Karl der Große 37.
— — Kaiser Sigismund 37.
— — Maximilian I, 134.
— — Rahmen zum Allerheiligenbilde 94 128 (Abb. S. 89, 118).
— Ecce homo (Dürernachahmung) 180.
— Enderlein, Kaspar, Taufschüssel und -Kanne der St. Lorenzkirche 168 f. (Abb. S. 162).
— Epitaphien von den Nürnberger Friedhöfen 173.
— Fischer, Johann Georg, Kopie von Dürers Vier Aposteln 180.
— Flötner, Peter, Goldschmiedemodelle (Abb. S. 154).
— St. Georg, Figur mit Blechrüstung vom Hause zum geharnischten Mann (Pilatushaus) 171.
— Gruppe des unbestechlichen Richters (Holzschnitzerei) 96.
— Kachelöfen 150.
— Kraft, Stationen 84.
— Küffner, Abrah. Wolfg., Kopie von Dürers Selbstbildnis in München 180.
— Kulmbach, Hans von, Die heil. Cosmas u. Damian 144 (Abb. S. 143).
— Kupetzky, Johann, Bildnisse 201.
— Labenwolf, Pankraz, Gänsemännchen, Holzmodell 110.

Germanisches Nationalmuseum, Lenker, Elias, Epitaph des Meisters 173.
— — Pokal des Nürnberger Schneiderhandwerks 164.
— Leyboldt, Andreas, Backform 177.
— Leyboldt, Georg, Hafnerformen 176
— Löffelholzischer Ofen 207.
— Nürnberger Madonna 80, 96 (Abb. S. 92).
— Penz, Georg, Bildnis des österr. Feldhauptmanns Sebald Schirmer (Abb. S. 144).
— Pleydenwurf, Hans, Bildnis des Kanonikus Schönborn 113.
— — Kreuzigung 113 (Abb. S. 106).
— Preisler, Daniel, Kain nnd Abel 200.
— Reichskleinodienschrein 37, 46, 65.
— Schäufelein, Hans Leonhard, Christus am Kreuze (Abb. S. 142).
— Schöner Brunnen (Ueberreste) 56, 58.
— Schrank mit flötnerisch charakterisierten Ornamenten 177 (Abb. S. 168).
— Stoß, Veit, Kruzifix 94
— — Madonna von seinem Wohnhause 80 (Abb. S. 78).
— — Rosenkranztafel 94 (Abb. S. 88).
— Vertäfelung aus dem von Bibra'schen Hause 177.
— Vischer, Peter, Rathausgitter, Aufnahmen 106.
— Wandbrunnen vom Fleischhaus 195.
— Wolgemut, Einzeltafeln 116.
— — Hersbrucker Altar 92, 114.
— — Peringsdörfer Altar 114 (Abb. S. 108).
— Wurzelbaur, Johann, Modell des von Claus Hastferschen Grabmals 201.
— Zickfche Elfenbeinarbeiten 204 (Abb. S. 197).
Geschützgießerei 49, 96.
Gesellschaft Museum 96.
Geuder 172.
Gewirkte Teppiche 65, 178.
Giotto 111.
Giovanni da Bologna 174.
Gläserner Himmel (Eingelegter Fachwerkbau) 77.
— Madonna 79.
Glasmalereien 65, 147, 204.
Glasschneider und -Aetzer 204.
Glim, Hans 157.
Glockendon, Albrecht 147.
— Georg 147.
— Niklas 1-6, 147.
Goldene Bulle 37.
Goldschmiedekunst 65, 156, 164.
Goethe 2, 3.
Graß, Abraham 199.
Grien, Baldung 143.
Grimm, Jakob, Baumeister 29, 67, 70.
Groß, Hans 71.
— Konrad 37, 38, 46, 47, 62.
Grünewald, Matthias 143.
Grünewaldt, Hans 171.
Gymnasium 129.

Haller 110, 111.
Hallerthor 54.
Hallgebäude s. Mautgebäude.
Hallisches Heiligtumsbüchlein 116.
Handelsschule 30.
Handwerksleben 36, 48 ff., 71.
Hanselbrunnen im Spitalvorhofe, Eisengitter 172.
Harburg 204.
Harnischmacher 169—171.
Harrich, Jobst 180, 200.
Harscher, Martin 167.
Hartlieb, Georg 171.
Hasenburg s. Burg.
Hastfer, Claus 201.
Hauptmarkt 35, 36, 200, 203 (Abb. S. 25).
— Turmartige Häuser 19.
— No. 11, Madonnenrelief v. Kraft 79.
— No. 15, Malerei (Heiltumsweisung und Seefahrer Martin Behaim) 37.
— No. 24, Haus aus dem 14. Jahrh. 47.
Hauptwache 71.
Haus an der Pegnitz neben der Synagoge 186 (Abb. S. 178).
Haus zum Büttnertanz 19.
Haus zum geharnischten Mann. Eckfigur eines Geharnischten (St. Georg) 171.
Häuserwahrzeichen 47, 63 f., 73, 77, 79 f., 89.
Hautscher 203.
Heidelberg 197.
Heideloff, Alexander 188
Heidenturm s. Burg.
Heiliggeistspital und -Kirche s. Spital.
Heilsbronn, Kloster 87, 111.
Heilsbronner Hof 68.
Heiltumsweisung 37.
Heinrich II. 7, 147.
— III., Kaiser 8.
— IV., Kaiser 18.
— V., Kaiser 18.
— der Palier 57.
— der Stolze, Herzog von Bayern 18.
Heimburg, Gregor von 100.
St. Helena, Standbild an der Rathauserweiterung 79.
Henkersteg 30, 31 (Abb. S. 19).
Henlein, Peter 172.
Henneberg, Graf von 76.
Herdegen, Seitz 65.
Herkules 7.
Herneisen, Endres 18 .
Herrenkeller 30.
Herrentrinkstube 73.
Herrgottsschwärzer 202.
Hersbruck 92, 114.
Hertelshof auf dem Paniersplatz 189.
Heubrücke 29, 70.
Heumarkt (Theresienplatz) 172.
Heuß, Jorg (Georg) 37, 172.
Himmelsthor s. Burg.
Hirschelgasse No. 9, Tucherschlößchen 155, 177, 187 f.
— No. 21, Madonna 80.
— — Hirschvogelsaal 155, 186 f.
— No. 28, Vertäfelung 177.
Hirschvogel (Hirsvogel), Augustin 147, 149, 151, 176 (Abb. S. 149, 150).
— Veit d. ä. und d j. 147.
Hirschvogelkrüge 151.
Hirschvogelsaal (Hirschelgasse No. 21) 155, 177, 186 f. (Abb. S. 155).
Höfe 74 ff., 185, 189, 191, 192, 194 (Abb. S. 70, 72, 73, 75, 17 , 176, 181, 182, 186, 187).
Hofmann, Hans 180.
Hohenzollern, Burggrafen von Nürnberg 13 f.
Holbein, Hans d. j. 105, 142, 151, 152.
Holper, Barbara 120, 133.
— Hieronymus 65, 120, 157.
Holzschuher 154, 164.
— Hieronymus 20, 133 (Bildnis, Abb. S. 127).
Holzschuherkapelle auf dem Johannisfriedhof 68.
— Grablegung von Adam Kraft 91.
Homann, Johann Baptist 195.
Horn, Kunz 68, 116.
Hotel zum deutschen Kaiser. Chörlein v. J. 1522, S. 190.
Humanismus 73, 100—102.
Hussiten 69.

J. B., Meister 145.
J. S., Meister 157.
St. Jakobskirche 25, 40.
— Altarbilder in der Sakristei 110.
— Apostelfiguren aus Thon 58.
— Hauptaltar, Malereien 65.
— Pietà von Veit Stoß 96.
— Pietà (Holzschnitzerei) 96 (Abb. S. 91).
— Standbilder im Chor 62.
Jamnitzer, Albrecht 159 ff.
— Christoph 164, 199 (Abb. S. 160).
— Wenzel 157, 159—164, 173 (Abb. S. 159).
Imhoff 74, 110, 111, 154, 157, 204, 206.
Imhoffsche Häuser auf dem Aegidienberg 188.
Imhoff, Hans 133.
— Konrad 68.
— Peter 98.
Infanteriekaserne 26.
Innsbruck 103.
St. Jobst-Kirche 40.
Johann Cicero von Brandenburg 109.
St. Johannisfriedhof 40, 68, 84, 91, 173.
— Dürers Grab 173 (Abb. S. 166).
— Gräber anderer berühmter Nürnberger 173.
— Holzschuherkapelle 68, 91.
— Jamnitzers Epitaph 173.
— Nützelsches Epitaph von Schweigger 203.
— Schwanhardtsches Epitaph v. Schweigger 203 (Abb. S. 196).
St. Johanniskirche 40, 67.
— Altärchen vom Meister des Tucheraltares 111.
Josephsplatz No. 1, Eckpavillon 191.
— No. 5, Chörlein 206.
Josua und Kaleb, Relief von Kraft, Bindergasse No. 20, S. 79, 89.
Irrerstraße No. 24 (Ecke Lammsgasse Giebel 195.
Italien 119.
Judenvertreibung 36.
Judenviertel 36, 39.
Justizgebäude 26.
Juvenell, Nikolaus 180, 200
— Paul 180, 194, 200.

Kachelöfen 15, 15), 176, 207.
Kaiserburg s. Burg.
Kaiserkapelle s. Burg.
Kaiserhof (Winklerstraße No. 2055).
Kaiserstallung s. Burg.
Kaiserstraße No. 13, Madonna 79.
Kalchreuth 87.
Kapelle zum heil. Grab (an Stelle der heutigen St. Lorenzkirche) 21.
Kapelle zum heil. Grab im Spitalhof 68.
Kappenzipfel 54.
Karl, Johann und Peter 197 f.
— der Große 7, 22, 37.
— IV., Kaiser 36, 37, 44, 110
— V., Kaiser 15, 171.
— VI., Kaiser 207.
Karlsbrücke 71, 207.
Karmeliter 26.
Karmeliterkirche s. Salvatorkirche.
Karmeliterkloster 27.
Karolinenstraße No. 8, Chörlein 206.
— No. 24 (soll heißen Adlerstraße No. 21), Hof 74.
— No. 30, Chörlein 206 (Abb. S. 199).
— No. 34, Renaissancebau 197 f. (Abb. S. 187).
Kartäuserkloster 28, 46.
Kasimir IV. von Polen 94.
St. Katharina, Portalfigur an St. Sebald 61 (Abb. S. 69).
— (?), Statuette am Portal vor der Katharinenkirche 64.
St. Katharinenkirche 27 f., 40, 123.
— Abguß des Peuntbrunnens 203.
St. Katharinenorden 27.
Katzheimer, Wolfgang 147.
Katzwang 87.
Kern, Leonhard 199.
Ketzel, Georg 68.
— Martin 83.
Kirchenschätze 65.
Kirchliche Bauten 21—28, 36—47, 67 f., 206 f.
St. Klarakirche 25, 68.
St. Klaraorden 25.
Klarinette 204.
Kleinmeister 145 ff.
Koburg 162.
Koburger, Anthoni 119 f.
Köchertszwinger 54.
Kolmar 121.
Köln 45, 201.
Kölnische Malerschule 110.
Königsstraße (Ecke Kaiserstraße) Viatishaus 194.
— No. 26, Hof und Vorhalle 75.
— No. 32, Eisengiebel 34.
— — Madonna 79.
Konrad I., Kaiser 8.
— II., Kaiser 8.
— III., Kaiser 18, 22.
Kornhäuser 11, 30, 71.
Kraft, Adam 11, 44, 68, 73, 74, 79, 81—91, 93, 99, 165 (Abb. S. 81—85).
Krakau 92, 94, 98, 144, 158, 201.
Kranach, Lukas 125.
Krell 119.
Kreß 109.
Kreuzfelder, Johann 200.
Heil. Kreuz-Kirche 40, 110.
Heil. Kreuzkirche, Totenschilde 40.
— Altar 92, 114.
Kronborg bei Kopenhagen 173.
Krug, Hans d. ä. 158.
— Ludwig 158.
Küffner, Abraham Wolfgang 180.
Kuhn, Hans und Heinrich 200, 205.
Kühn, Paulus 57.
Kulmbach, Hans von 102, 144, 149 (Abb. S. 143).
Kunigunde, Kaiserin 7, 15, 21, 147.
St. Kunigundenkapelle 21.
Kunsthandwerk 65, 147—179, 204—206.
Kunstschmiede und -Schlosser 172.
Knpferschmiede 164 ff.
Kupetzki, Johann 201.
Kutscherhof 191 (Abb. S. 182).

Labenwolf, Georg 173.
— Pankraz 109 f., 158, 173 (Abb. S. 102, 193).
Ladislaus von Böhmen 65.
Lambert von Hersfeld 21.
Lammsgasse, Turm 19, 31.
Landauer, Matthäus 68, 85, 90.
Landauerbrüderkapelle 68, 127, 149.
Landauerbrüderkloster 28, 68.
Lange Brücke (Karlsbrücke) 71.
Laufergasse No. 17, Hof 191 (Abb. S. 181).
Laufer Schlagturm 28, 31.
Laufer Thor 51.
Lautensack, Hans Sebald 151.
Leigebe, Christian 203.
Lenker, Elias 164, 173.
Leonardo da Vinci 140.
St. Leonhardskirche 40.
Leopold I., Kaiser 203.
Leyboldt, Andreas 176 f.
— Georg 176, 200.
Leyden, Lukas van 158.
Linde im Burghof s. Burg.
Lindenast, Sebastian, Kupferschmied 37, 164 f.
Lisenengiebel 33 f.
Lobsinger, Hans 167.
Lochgefängnisse s. Rathaus.
Löffelholz 207.
Löffelholzkapelle und -Altar s. Sebalduskirche.
London 137.
Lorenzer Friedhof 68.
St. Lorenzer Graben, Kornhaus 71.
St. Lorenzkirche 21, 44—46, 67 (Abb. S. 43, 56, 62, 63).
— Altargemälde vom Meister des Löffelholzaltares 112.
— Böhmischer Löwe 44
— Brautthürhalle 67.
— Deokarusaltar 91, 110.
— Dreifaltigkeitsrelief an der Sakristei 68.
— Einzelbilder von Wolgemut 116.
— Eisengitter am südl. Portal 172.
— Englischer Gruß von Veit Stoß 94 (Abb. S. 90).
— Gewirkte Teppiche 65, 178.
— Hängeleuchter von Peter Vischer 98.
— Imhoffscher Altar 110 (Abb. 104).
— Krellscher Altar 119.
— Kreßisches Epitaph 109.
St. Lorenzkirche, Monstranz v. Sakramentshäuschens 65.
— Oelbergbaldachin 67.
— Ostchor 67 (Abb. S. 62, 63).
— Passionsbilder vom Meister des Wolfgangsaltares 111.
— Portalbildwerk 58 (Abb. S. 56).
— Ratten-Relief an der Treppe 44.
— Sakramentshäuschen von Adam Kraft 44, 86 (Abb. S. 83).
— Sakristei 67.
— Sakristeitreppe 67 (Abb. S. 63).
— Südportalobermauer 67.
— Standbilder im Langhaus 62.
— Tucherfenster von Springlin 204.
— Verkündigung vom Meister des Löffelholzaltares 112 (Abb. S. 105).
— Volkamersches Fenster 147 (Abb. S. 148).
— Wolfgangsaltar 111.
Lothar, Kaiser 18.
Löwensäule, Brunnen, einst an Stelle vom Schönen Brunnen 55
Lübeck 106.
Lucidel s. Neuchatel 180.
Ludwig der Bayer, Kaiser 32, 36, 38, 47.
— Relief s. Rathaus.
Luginsland s. Burg.
Luther 109, 129, 132, 134, 139, 203.

Madonnen, Standbilder an Häusern 64, 79, 80.
Madrid 126, 133.
Magdeburg 98.
Mahler, Christian 203.
Mahlerthor 18.
Mainz 154.
Malerei 34, 64 f., 110—147, 179 f.
Männereisen 29.
Männleinlaufen s. Frauenkirche.
Mantegna 123.
Marcanton (Raimondi) 145.
Margarete von Holland, Gemahlin Kaiser Ludwigs des Bayern 32.
Margaretenkapelle s. Burg.
Margaretenturm s. Burg, Heidenturm.
Maria Magdalenenorden 25.
Markgrafen von Brandenburg 32.
Marstall 30.
St. Marthakirche 40.
St. Martinskapelle 22.
Marx, Christoph 205.
Mauritiusbrünnlein von Peter Vischer (Theresienstraße 7), 99.
Mautgebäude 30, 72 (Abb. S. 66, 69).
Maxbrücke 70.
Maximilian I., Kaiser 78, 105, 134, 135, 137, 149, 164.
— II., Kaiser 162.
— I., Kurfürst von Bayern 180.
Maxplatz No. 15, Fassade 191.
Meißen 97, 98.
Meister des Löffelholzaltares 112.
— des Tucheraltares 111.
Meisterlin, Sigmund 100.
Meistersinger 28.
Melanchthon 129, 134, 133.
Meldemann, Nikolaus 147.
Mendel, Konrad 46.
— Marquard 46.

Mendelsche Brüderkapelle 46.
Mendelsches Zwölfbrüderhaus 46.
Messingbecken 169.
Mögeldorf 8.
Mohacs 201.
Molerthor 18.
Monbéliard 167.
Moritzkapelle 36, 38 f., 202 (Abb. S. 29).
Moskau 201.
Mozart 2.
Muffel, Niklas, Losunger 33.
Müller, Bernhard 179.
Müllner, Hans, Baumeister 70.
München 107, 116, 164, 172.
— (Pinakothek) 113, 114, 121, 123, 128, 139, 146, 157, 180.
Mumsbrücke 26, 70, 207.

Nassau, Adolf von 44, 47.
Nassauerhaus 19, 47 (Abb. S. 45).
— Engel als Eckfigur 47.
Neptunsbrunnen (Peuntbrunnen) 203.
Nero, Tiberius Claudius 7.
Neuchatel, Nikolaus 179 f. (Abb. S. 171).
Neudörfer, Johann 74, 147, 180.
Neuthor 26, 51.
Neuthorbastion (Doktorszwinger) 183.
Neuthorturm 184.
Niederlande 23, 111, 119, 138, 139.
St. Nikolauskapelle 68.
Nördlingen 143.
Noricus 7.
Nürnberger Eier 172.
— Madonna 80, 96 (Abb. S. 92).
— Wappen 31, 72, 74 (Abb. Titelblatt u. S. 69, 164).
Nützel 203.

Obstgasse No. 2, Hof 194.
— — Madonna 79.
Obstmarkt 19, 36.
— No. 1, Madonna 79.
— No. 16, Madonna 79.
Ochse, steinerner, auf dem Fleischhausportal 195 f. (Abb. S. 189).
Ofentöpferei 15, 150, 176.
Ornamentstecher 145 f., 156 f.
Oesterreich 119.
Ottensoos 87.
Ottmarskapelle s. Burg.
Otto IV., Kaiser 25.
Oyrl, Philipp van 195.

Paniersplatz (Ecke Söldnergasse No. 17) Toplerhaus 192 (Abb. S. 183).
— No. 9, Hertelshof 189.
— No. 20, Fachwerkhaus 77.
Papiermühle von Ulman Stromer 49.
Paris 146, 161.
Paumgärtner 123.
Pegnesischer Blumenorden 200.
Pegnitz 18, 21, 28, 30, 70, 78, 194. (Abb. S. 19, 51, 77, 178, 191.)
— Häuserpartie 78 (Abb. 77).
Pegnitzausfluß 54.
Pegnitzeinfluß 54, 183 (Abb. S. 51).
Peller, Martin 194.
Pellerhaus 188, 192 f., 197, 198 (Abb. S. 185 f.).
— Kamine 194.
— Vertäfelungen 177, 193 (Abb. S. 170).
Penz, Georg 56, 136, 145 (Abb. S. 144).
Peringsdörfer 89, 114.
Peststadel 71.
Peter, Geselle, Seidensticker 179.
Peterhof bei St. Petersburg 203.
St. Peterskapelle (an Stelle der heutigen Sebalduskirche 21.
St. Peterskirche 40.
Petzold, Hans 164 (Abb. S. 161).
Peunt (Städtischer Bauhof) 68, 203.
Peuntbrunnen 203.
Peuntgebäude 198, 199.
Pfann, Hans 191.
Pfannenhof s. Kutscherhof.
Pfinzing 149.
Philosophenschule 73, 100.
Pilatushaus s. Haus zum geharnischten Mann.
Pilgerhospitäler 40.
Pirkheimer, Wilibald 102, 126, 129, 134, 173.
Pith, Hans van der 203.
Plattner 169—171.
Pleydenwurf, Hans 112 f., 114 (Abb. S. 106.
— Wilhelm 56, 114, 115, 117.
Plobenhof 47, 77.
Poetenschule 73, 100.
Polen 98, 119, 145.
Poppenreuth 21.
Porcelaine-Fabrique 205.
Portale 190.
Poussin 201.
Prag 37, 125, 174.
Prager Malerschule 110.
Predigermönche s. Dominikaner.
Preisler, Daniel 200.
— Johann Daniel 200, 206.
— Johann Justin 200, 204.
Preßburg 201.
Pronner, Leo 203.

Rathaus 33—35, 64, 74, 188 ff.
— Adlerwappen 33 (Abb. s. Titelblatt).
— Apollonbrunnen im neuen Hofe 109.
— Beheimsche Teile 74 (Abb. S. 70).
— Brabantia und Norimberga, Relief im großen Saale 32.
— Brunnen im großen Hofe 109 (Abb. S. 193).
— Decke des kleinen Saales 177, 200.
— Eisengitterungen 172.
— Eiserne Thürklopferunterlage 172 (Abb. S. 164).
— Fassadenmalereien 34.
— Flötnersche Thür im Standesamtssaal 154.
— Folterkammer 33.
— Friedensmahl, Gemälde von Sandrart 200.
— Galgen (sogenannter) 33.
— Gesellenstechen, Stuckplastik 200.
— Gitter von P. Vischer (eingeschmolzen) 106.
— Großer Hof 74, 198 (Abb. S. 70, 193).
— Großer Saal 32 f. (Abb. S. 24).
— St. Helena-Standbild a. Erweiterungsbau 79.
Rathaus, Hölzernes Tonnengewölbe im großen Saal 34.
— Kachelöfen von Leyboldt (nicht mehr vorhanden) 176, 200.
— — von Vest (nicht mehr vorhanden) 175, 176, 200.
— Kleiner Hof 74.
— Kronleuchter des großen Rathaussaales 177.
— Lochgefängnisse 33.
— Ludwig der Bayer, Relief im großen Saal 32.
— Ostgiebel des großen Saales 33 (Abb. S. 22).
— Pilaster des eingeschmolzenen Vischergitters von Beck 177.
— Portale 199 (Abb. S. 194).
— Reliefs im großen Saal 32.
— Standesamtssaal-Portal von Abbeck und Dümpel 177, 200.
— Wandmalereien 34, 136, 145, 200.
— Wappenfenster im großen Saal 204.
— Wolffscher Erweiterungsbau 188 ff. (Abb. S. 193 f.).
Rathausbrunnen von Labenwolf 109 (Abb. S. 193).
Rebeck 89, 90.
Reformation 129.
Regensburg 3, 7, 16, 19, 107, 143, 178, 198.
Regiomontanus 101.
Reichsheiligtümer 37.
Reichskleinodien 37.
Reichskleinodienschrein s. Germanisches Nationalmuseum.
Reichstage 37.
Reindel, Albert 56.
Reitbahn 30.
Rembrandt 120.
Rheinischer Städtebund 32.
Ritter, Christoph 203.
Rivius 153.
St. Rochusfriedhof 68, 173.
— Grab Peter Vischers 105, 173.
St. Rochuskapelle 68.
— Glasmalereien 149.
Rom 145, 201.
Romedi, Johann Konrad 205.
Römhild 98.
Roritzer, Konrad 67.
— Mathes 67.
Rosenhoff 201.
Rosenpluet, Hans 48.
Rößner, Cuntz 103.
Rotgießer 48.
Rothenburg o. T. 70.
Rothschild 161.
Rubens 114.
Rudolf, Meister, Drahtzieher 49.
— von Habsburg 44.
— II., Kaiser 204.
Rugsamt 36, 71.
Rundtürme (sogen. Dürertürme) 14. 51 52, 54, 183 f. (Abb. S. 174).
Ruprecht, Johann Christian 180.
Rüstungen 170 f. (Abb. S. 163).

Sachs, Hans 49, 129, 137, 145, 147 156, 166, 173, 180.
Salvatorkirche 27, 40.
Sandrart, Jakob von 200.

Sandrart, Joachim von 200.
Sandstein als Baumaterial 34.
Schaper, Johann 204.
Schatzbehalter 119.
Schau 68, 71.
Schauamt 71.
Schäufelein, Hans Leonhard 116, 123, 143 (Abb. S. 142).
Schedel, Hartmann 100.
Schedelsche Chronik 100, 117 (Abb. S. 109).
Schenkendorf, Max von 4.
Scheurl, Christoph 102.
Scheurlsches Haus 78, 186.
Schießgraben am Sand 28.
— bei der Reitbahn 30.
Schießhaus am Sand 196 (Abb. S. 190).
Schießpulver 49.
Schildgasse No. 23, Malerei (Karl IV.) 37.
Schiller 208.
Schlüsselfelder 47.
Schneppergraben 33.
Schön, Erhard 144.
Schönberg, Meinhard 184.
Schöner Brunnen 55, 64 (Abb. S. 53).
— Figuren 55, 58, 61, 63 (Abb. S. 55).
Schongauer, Martin 121, 152.
Schonhofer 58.
Schottenkirche s. St. Aegidienkirche.
Schottenmönche 22, 26.
Schreyer, Sebald 84.
Schuldbrücke 29, 70.
Schuldturm 28 f.
Schuster, Johann Martin 200, 206.
Schütt, Insel 28, 78.
Schütz, Heinrich, Geschützgießer 49.
Schwabach 87, 91, 94, 116.
Schwanhardt, Georg 203, 204.
— Heinrich 204.
— Sophie, Susanne und Marie 204.
Schwedenhof s. Burg.
Schweigger, Georg 203 (Abb. S. 196).
Schweizer Oefen 150.
Schwerin 164.
St. Sebald 21.
— Relief, Theresienplatz No. 4 S. 79.
— Standbild Theresienplatz No. 2 S. 79.
— — Winklerstraße No. 15 S. 79.
Sebalder Friedhof 36, 38, 71.
— Pfarrhof 202.
— — Chörlein aus dem 14. Jahrh. 48 (Abb. S. 48).
— — Chörlein v. J. 1514 184 f., 190.
— Schulhaus 71.
St. Sebalduskirche 21, 23 ff., 40 ff., 64, 67 (Abb. S. 17, 34, 35, 38, 39).
— Aeltester nicht mehr vorhandener Teil 21.
— Bildwerke 61 ff.
— Brautthüre 42 (Abb. S. 38).
— Chörlein im Ostchor 44.
— St. Christophorus an der Löffelholzkapelle 81.
— Christus an der Löffelholzkapelle (Erzguß) 201 f.
— Christusknabe von Schweigger auf dem Tucheraltar 203.
— Ebnersches Relief im Ostchor 91.
— Engelschörlein über dem Westchor von St. Sebald 24, 178.
St. Sebalduskirche, Glasmalereien des 14. Jahrh. 65.
— Hallerscher Altar vom Meister des Tucheraltares 111.
— Imhoffsches Fenster 204.
— Jüngstes Gericht am Ostchor von Stoß 94 (Abb. S. 87).
— Kanzel von Schweigger (abgebrochen) 203.
— St. Katharina, Portalfigur 61 (Abb. S. 59).
— Kreuzschleppung von Adam Kraft 84.
— Löffelholzaltar 91, 112.
— Löffelholzkapelle 23, 81, 97.
— Madonna von Hermann Vischer 109.
— Madonna, Holzschnitzwerk im Ostchor 91 (Abb. S. 86).
— Markgrafenfenster 149.
— Maximiliansfenster 149.
— Ostchor 21, 40 ff (Abb. S. 34, 35, 39).
— Paradiesbild von Johann Kreuzfelder 200.
— Pfinzingsche Fenster 149.
— Schreyersches Grabmal von Adam Kraft 85 f. (Abb. S 82).
— Sebaldusgrab 102—106 (Abb. S. 95 bis 100).
— Sebaldusschrein 65.
— Steinreliefs im Ostchor mit Abendmahl, Oelberg und Gefangennahme Christi von Stoß 94.
— Taufkessel von Hermann Vischer d. ä. 97 (Abb. S. 93).
— Tucheraltar von Hans von Kulmbach 144.
— Volkamersches Fenster 147.
— Wandtabernakel (Sakramentshäuschen) 44, 62, 86 (Abb. S. 41).
— Westlicher Teil 23 ff., 40 (Abb. S. 17, 34).
Sensenschmid, Johann 119.
Serlio 157.
Sibmacher, Hans 156.
Siebenbürger, Valentin 171.
Sieben Zeilen 28.
Siechkobel 40, 71.
Sigismund, Kaiser 37, 69
— I. von Polen 158.
Sinwellturm s. Burg.
Solis, Virgil 156, 157, 161 (Abb. S. 156).
Sondersiechen 71.
Speier 116.
Spengler, Lazarus 129, 173.
Spital 37, 94.
Spitalkirche 37, 68.
— Eiserne Thür im Chor 186.
— Grabmal des Konrad Groß 38, 62 (Abb. S. 60).
— Stuccaturen 206.
Spittlerthor 51, 54 (Abb. S. 174).
Springinklee, Hans 144.
— d. j. 15, 144.
Springlin 204.
Stadtbibliothek 27.
Stadtgraben 50 ff.
Städtisches Archiv 27.
Stadtmauer s. Befestigungswerke.
Stadtmauerpartien (Abb. S. 5, 6, 49—52).
Stadtmauertürme 52 (Abb. S. 52).
Stadtplan des Hieronymus Braun 28.
Stadtthore 51.
Stadtwappen 31, 72, 74.
Starck, Johann u. Georg 201, 202.
Steinerne Brücke, Aelteste, an Stelle der heutigen Maxbrücke 70.
Stengel, Hans 177.
Stoß, Veit 80, 91, 92—96, 116, 127, 173 (Abb S. 78, 87, 88, 90).
Straßburg 45, 143.
Straßenpflasterung 70.
Strauch, Lorenz 180.
Stromer, Ulman 49.
Suden oder Sutten 38.
Sygena, Freibrief der Unfreien — 8.
Synagoge 28.
Syrlin d. ä. 86.

Taschenuhren 172.
Telegraphengebäude am Markt 36.
Teschler, Johann 156.
Tetzelgasse 71.
— Turm 19.
— No. 23, Hof 191.
Tetzelkapelle s. Aegidienkirche.
Theater (Lorenzerstraße) 30.
Theresienplatz No. 2, St. Sebald 79.
— No. 4, St. Sebald 79.
Theresienstraße No. 7, Hof 75 (Abb. S. 75).
— — Mauritiusstatuette im Hofe 99.
— — Portal und Chörlein 78.
— No. 23, St. Georgsrelief von A. Kraft 79.
Tiberius, Kaiser 7
Tiefer Brunnen s. Burg.
Tiergarten, Burggräflicher 31.
Tiergärtnerthor 31, 77, 183.
Tiergärtnerthorturm 31, 183 (Abb. S. 20)
Toplerhaus auf dem Pantersplatz 192 (Abb S. 183).
Torgau 76.
Totenschilder 40.
Traut, Hans, Maler 27, 116.
— Wolf 116.
Tritonbrunnen von Bromig 201 (Abb. S. 195).
Triumphbogen für Kaiser Leopold 203.
Trödelmarkt 30.
Trost, Gottlieb 206.
— Johann, Baumeister 26, 206.
Tucher, 107, 111, 204.
Tucherschlößchen in der Hirschelgasse 155, 177, 187 f.
Tucherstraße No. 15, Hof 185 (Abb. S. 176).
— No. 20, Hof des Imhoffschen Hauses, (Historischer Hof) 74, 99, 206 (Abb. S. 72).
— No. 21, Hof 191.
— No. 46, (Ecke der Neuengasse) Renaissancebau 191.
Tuchhaus 36.
Tuchmacher 33.
Tugendbrunnen 173, 174 (Abb. S. 167).
Turm bei der Heuwage 28.
Tuscher, Markus, 201.

Ulm 76, 83, 86
Ungarn 98, 119, 158
Unger, Georg 183, 184

Unschlitthaus 30, 71.
Untere Thalgasse No. 9 (Beim Schießgraben), Fachwerkstadel 77.
Unterirdische Gänge 33.
Utrecht 201.

Varnbueler, Ulrich 134.
St. Veit bei Wien 123.
Venedig 121, 125, 126, 150, 197.
Verkündigung, Standbilder von Kraft Winklerstraße No. 24 S. 79.
Vest, Georg 175, 176, 200.
Vestnerthor 183.
Vestnerthorgraben 54.
Vestnerturm s. Burg, Sinwelturm.
Viatis, Bartolo 194.
Viatishaus (Ecke Königs- und Kaiserstraße) 194.
Vischer, Hans 102, 107, 109 (Abb. S 101).
— Hermann d. ä. 97 (Abb. S. 93).
— Hermann d. j. 102 f., 109, 116.
— Peter 97—109, 165, 173 (Abb. S. 95—100).
— Peter d. j. 96, 102 f., 108 f.
Vitruv 153.
Vlindt, Paul 157 (Abb. S. 158).
Vogel, Bernhard 201.
Volkamer 147.
Vorwerke 54, 184.

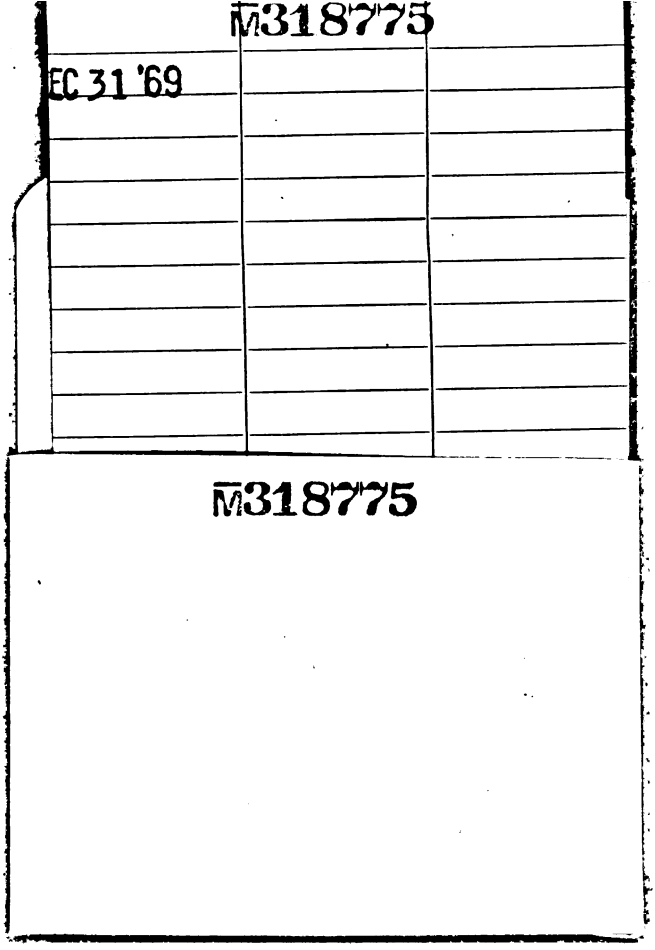
Wackenroder 3.
Waffenplätze (Places d'armes) 52.
Waggasse No. 11, Fachwerkbau 77.
Waggebäude 73.
— Relief von Kraft 80 (Abb. S. 84).
Walch, Jakob s. Barbari, Jacopo de'.
Wallenstein 174.
Walpurgiskapelle s. Burg, Ottmarskapelle.
Walther, Bernhard 77.
Walther, Bernhard 101.
Wasserturm 30.
Wechter, Georg 157.
Wehrgänge 52.
Weibereisen 29.
Weimar 109.
Weinmarkt No. 10, Barockbau 207.
— No. 11, Giebel 194.
— — Stuckdecke von Kuhn 205.
— No. 12, Barockbau 207.
— — Madonna 80.
— No. 14, Madonna 64.
Weinstadel 31, 77.
Weintraubengasse No. 2, (Krokodil) Stuckdecken 205.
Weiskopf, Wolf 177.
Weißer Turm 29, 30, 31.
Weizenbräugebäude 30, 206.
Wenzel, Kaiser 37, 46, 48.
Wernher, Kaspar 172.
Weßler, Hans 204.
van der Weyden, Rogier 113.
Weyer, Gabriel 200.
Wien 110, 127, 134, 137, 151, 159, 204.
Wilhelm von Worms 171.
Wilder, Christian 68.
Winklerstraße 73.
— No. 1, Hof 185 (Abb. S. 175).
— No. 3, Madonna 79.
— No. 5, Hof 75.
— — Kaiserhof 205.
— — Stuccaturen eines Saales im Hinterhause 205.
— No. 15, St. Sebald-Standbild 79.
— No. 17, Gotische Fassade und barockes Chörlein 78
— No. 22, Wagrelief von Kraft 80 (Abb. S. 84).
— No. 24, Verkündigung 79.
— No. 35, St. Georgsrelief 79.
— No. 37, Ecktürmchen 47
Wismutmalerei 177.
Wittenberg 97, 106, 107, 123, 125.
Wohnhäuser S. 19, 34, 46 f., 74—78, 184—195, 207.
Wohnhaustypus 78, 189.
Wöhrder Bastei 54, 184.
— Kirche s. St. Bartholomäuskirche in Wöhrd.
Wolfenbüttel 147.
Wolff, Jakob d. ä. 193, 198.
— Jakob d. j. 184, 198.
Wolfgangskapelle s. St. Aegidienkirche.
Wolfsgasse, Turmrest 18.
Wolgemut, Michael 56, 92, 109, 114 bis 119, 120, 121, 124 (Abb. S. 107 bis 109).
Wulfing, Bischof von Bamberg 36.
Wunderburggasse, Madonna 80 (Abb. S. 78).
— No. 8, Rokokozimmer 207.
Würzburg 201.
Wurzelbauer, Benedikt 173, 174 f. (Abb S. 167).
— Johann 201.

Zachariasbad 77.
Zan, Bernhard 157.
Zeughaus, Treppenturm 196 f. (Abb. S. 192).
Zeughäuser 30, 71.
Zeughausportal 71, 196.
— Thürklopfer (Kopie) 172.
Zick, David 204.
— Lorenz 204 (Abb. S. 197).
— Peter 204.
— Stephan 204 (Abb. S. 197).
Ziegelrohbau 34.
Zinngießer 49, 166—169.
Zünfte 36.
Zunftregiment 36.
Zürich 204.
Zwickau 114.
Zwinger 54.
Zwölfbotenkapelle 46.
Zwölfbrüderhaus s. Landauerbrüderkloster.

D

M318775

EC 31 '69



YD 33602